SABRİ ESAT SİYAVUŞGİL

KARAGÖZ

Psiko - sosyolojik bir deneme



1 9 4 1
MAARİF MATBAASI

M. Gürhan Başaran

SABRİ ESAT SİYAVUŞGİL

KARAGÖZ

Psiko - sosyolojik bir deneme



1 9 4 1

MAARİF MATBAASI

Maarif Vekilliği Neşriyat Müdürlüğünün 82 - 785 sayılı ve 25-I-1941 tarihli emriyle birinci defa olarak 1000 sayı basılmıştır.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

Hem memleket kültürüne, hem de ma'şerî ruhiyata bir hizmette bulunmak gayesiyle, Türk folklorunun en şayanı dikkat mahsullerinden biri olan karagöz mevzuu üzerinde giriştiğimiz bu psiko-sosyolojik tetkik, bu vadide yapılan ilk deneme olduğu için, kusursuz olmak iddiasında değildir. Mevzuun zannedildiğinden pek fazla çetin ve çapraşık olması, mesaimizi yalnız mukayese ve tahlil çerçevesi içinde bırakmıyarak, bizi malzeme olarak kullanacağımız unsurları da derleyip toplamağa sevketmiştir. Bu suretle ruhiyatçı sıfatiyle işe başlamadan önce, folkolr usulleriyle, karaköz adını verdiğimiz bu halk an'anesinin tarihî tekâmülünü, içtimaî hadiselerle olan münasebetini belirtmek mecburiyeti hasıl olmuştur. Her ne kadar gerek yerli müdekkikler, gerek müsteşriklerin bazan lisanî ve tarihî bakımdan, bazan da sırf tecessüse şayan bir mevzu olarak ele aldıkları karagöze dair mevcut neşriyat, oldukça mühim bir yekûn tutarsa da, zamanımıza kadar yapılan araştırmalarda bu oyunların muhteva ve eda itibariyle bir içtimaî hiciv mahiyetinde bulunduğu ve tarihî, mukayesevî usul ile yapılacak tetkikler neticesinde halk ruhunun bazı vasıflarının meydana çıkarılabileceği hakkında en küçük bir işarete

bile rasgelinmez. Fakat karagöz oyunlarının, bütün folklor mahsülleri gibi ve hattâ diğerlerinden daha geniş nisbette, halk ruhunun davranışlarına mâkes olduğu, üstün körü bir tetkik sonunda bile beliren bir hakikattir. Şuhalde bu noktanın gözden kaçması, sadece, folklor araştırmalarının henüz malzeme toplama ve tasnif merhalesinde kalıp izahlarda bulunma devresine erişmediğine delâlet eder. Maamafih şunu da hemen kaydetmek lâzımdır ki, folklorun bu toplama ve tasnif merhalesinde dahi karagöz oyunları, henüz lâyık oldukları itina ile tetkik edilmiş değildir.

İşte bir yandan malzeme noksanına, bir yandan da böyle bir tahlil çığırının açılmamış olmasına rağmen giriştiğimiz bu tetkikin yegâne kıymeti, bu yolda yapılacak araştırmaların ilki olmak cür'etinden ibaret kalıyor.

S. E. S.

GİRİŞ

FOLKLOR VE PSİKOLOJİ

Folklora istinat eden bir halk psikolojisi mümkün müdür?

Takriben yarım asırdanberi *homo œconomicus, homo geographicus* gibi *homo psychologicus*'un da sadece mücerret bir mefhumdan başka bir şey olmadığını gören tefekkür âlemi, içtimaî mahlûk adı verilen insan realitesini, cemiyet realitesinin bir tâbii olarak izah etmek ıztırarında kalmış ve bu suretle içtimaî psikoloji, ma'şerî psikoloji, ırklar psikolojisi, milletler psikolojisi, kütle psikolojisi, tarikatler ve meslekler psikolojisi, ilh... namları altında yeni yeni bir çok tetkik sahaları zuhûr etmiştir. Ekseriya ferdi, içinde yaşadığı cemiyeti kale almaksızın, zoraki bir tecride tâbi tutarak tetkika gayret eden mutat psikolojiye karşı bir reaksiyon mahiyetinde bulunan bu cereyan, daha A. Comte'un ilimleri tasnifinde de kendini gösterir. Hakikaten, pozitivizmin bânisi, mesaisini normal, kâhil ve medenî beyaz adamın (Avrupalının) ruhî hâdiselerini tetkika hasreden ruhiyata, tasnifinde yer vermemiş ve ruhî hâdiseler sahasını biyoloji ile sosyolojiye maletmekle, insan realitesinin mûdiliyetini göstermiş bulunuyordu. Bütün insanlığı, normal ve medenî beyaz adamın psikolojisi ile izah etmek

iddiasında bulunan bu dar görüş, yalnız tekevvünü ihmal etmek ve binnetice, izahtan vaz geçmekle kalmıyor, ayni zamanda kendi tetkik sahasını da hayli daraltarak nihayet bütün arzusuna rağmen, bir nevi zümre ruhiyatı olmaktan ileri gidemiyordu. Vakıaların mûdiliyeti ve tetkik tarzının basit ve bir taraflı oluşu sebebiyle girilen bu çıkmazdan kurtulma yolunda en kuvvetli hamleyi sosyologlar yaptılar. Başta Durkheim olmak üzere Lévy Bruhl, Fauconnet, Mauss, Halbwachs ilh... gibi içtimaiyatçıların, belki biraz da inhisarcı bir zehniyetle, insanda cemiyeti aramak, ferdî zannettiğimiz birçok hâdiseleri içtimaî bir mebdee bağlıyarak izah etmek teşebbüsleri, psikolojik vakıa mefhumunun mûdiliyetini tesbit etmekle beraber, araştırmaların sahasını genişletmek ve usulleri ona göre ayarlamakta âmil oldu. Diğer cihetten, bizzat psikologlar da ruhî hâdiselerde cemiyetin damgasını görmeğe başlıyarak, mücerret bir ferdî ruhiyat an'anesinden mümkün mertebe kurtulmak ve duygu, zihin ve irade davranışlarında ma'şerin payını tebarüz ettirmek gayretini gösterdiler. Wundt, Baldwin ve Janet'de görülen bu istikamet, bugün hassaten patolojik ve jenetik ruhiyat sahalarında çalışan psikologların (Blondel ve Piaget) esaslı bir umdesi olmuştur.

Ruhî hâdiseleri cemiyetle izah etmek telâkkisinin psikolojiyi içtimaiyata irca etmekten başka bir şey olup olmadığını burada uzun uzadıya münakaşa edecek değiliz. Yalnız şu noktaya işaretle iktifa edelim ki, sosyolojiye bağlanması mevzuubahs olan ruhiyat, ancak

ma'şerî ruhiyattır ve ma'şerî ruhiyat ise, Blondel'in[1] dediği gibi, henüz başlı başına bir disiplin olmaktan ziyade, şimdilik araştırmalarda nazarı dikkate alınması lâzım gelen bir görüş, hattâ bir başlama faraziyesinden ibarettir. Şu halde psikolojinin sosyolojiye ircaı değil, ruhî hadiselerin tetkikında içtimaî noktai nazarın kale alınması, yani ruhî hayatı doğuran faktörlerin tamamiyetini temin etmek mevzuubahstir. Psikologun daima göz önünde tutması lâzım gelen keyfiyet, şudur: mademki ruh hâdiseleri, hergangi bir camiaya mensup olan ferdin şuurunda vukua gelmekte ve ferdî şuur da ma'şerin uzak veya yakın tesiri altında bulunmaktadır, o halde ferdî zannettiğimiz zihin hallerinin bir çoğu, hakikatte içtimaî bir davranıştan başka birşey değildir. Binaenaleyh bu gibi hallerin izahında daha derin ruhî hallere (psikanaliz) veya uzviyete (psiko-fizyoloji) baş vururken, içinde ferdin yaşadığı cemiyeti de nazarı itibara almak lâzımdır. Psikolog, kendine has usullerle deneğin ruhî profilini tebarüz ettirmeğe çalışırken, karşısındakinin insan serisine mensup lâalettayin bir enmuzeç değil, muayyen bir yapısı, tekâmül tarihi ve ideali bulunan bir cemiyetin mümessil bir tipi olduğunu unutmıyacaktır. Her fert, müşahhas kalmak şartiyle, cemiyetin bir nüshayi saniyesidir ve bütün davranışları da, tabiatiyle, mensup olduğu cemiyetin davranış şemalarına uygun bulunur. Demek ma'şerin tetkikından evvel ferdin ruhî davranışlarını araştırıp izaha çalışmak, bizi

[1] Ch. Blondel, *Introduction à la Psychologie Collective*, Paris, 1928, s. 4 ve 206.

müşahhas insana değil, nihayet bir insan şemasına, mücerret bir insan hayaline ulaştırmakla kalacaktır.

İnsanın duygu, zihin ve irade davranışlariyle, az çok, muayyen bir ma'şerin mümessil tipi olduğu hakikati kabul edilince, ma'şerî ruhiyat tetkiklerine içtimaî muhitin dinamik yapısını tesbitle girişmek lâzım gelecektir. Bu suretle psikolog, sosyologla birlikte, ferde kendi hususiyetlerini hâkkeden vasatı, bütünlüğiyle gözden geçirmiş olacaktır. Fakat böyle etraflı bir tetkik için, cemiyetin sadece tasvirî bir tarzda mütaleası kifayet etmiyecektir. Her içtimaî vasat, nihayet uzun bir oluşun muhassalasıdır. Bu itibarla psikolog ve sosyolog, tarihe dayanmakla bu oluşun *génétique* izahını elde etmiş olacaklardır. Her cemiyetin iptidaî haliyle bugünkü hali arasında bulunan tekâmül safhaları, ayni oluş zincirinin birer halkasıdır. Ve ma'şerî psikoloji de gayesine «bu iki ucu birbirine bağlamakla» [1] yaklaşmış olur. Bunun için de psikologlar ve sosyologlar ile, antropolojistlerin, etnografların, lisaniyatçıların, fikir ve sa'nat tarihçilerinin mütekarip cehit ve araştırmalarına ihtiyaç vardır. Bu itibarla ma'şerî psikolojinin gayesi, ihtimal haddi zatında mevcut bile olmıyan küllî, yani bütün insanlığa has duyuş, düşünüş ve hareket tarzlarını tesbit ve izah olmıyacak, bilâkis, «zaman ve mekân dahilinde dağılmış bulunan beşerî grupları ayrı ayrı ele alarak, her birine has zihin sistemini tasvir ve ayni zamanda tahlil etmeğe» [2] inhisar edecektir. Ancak, bü-

[1] Ch. Blondel, *ayni eser*, s. 201.
[2] Ch. Blondel, *ayni eser*, s. 198.

tün bu uzun ve meşakkatli araştırmaların önü alındıktan sonradır ki ma'şerî ruhiyat, insanlığın manevî tekâmülü hakkında, vakıalara dayanan psikolojik izahatta bulunabilecektir[1].

Fakat ma'şerî ruhiyatın gayesi, mevzuu ve usuliyatı üzerinde düşünen sosyolog ve psikologlar, ekseriya, tetkiklerinden istifadeyi derpiş ettikleri antropoloji, etnografya, lisaniyat, fikir ve sanat tarihi gibi ilimler meyanında folkloru tasrih etmeği unuturlar. Wundt'dan başlıyarak Blondel'e kadar bütün ruhiyatçılarla, gerek iptidaî, gerek muasır cemiyetlerin yapı ve tekâmülünü tetkik eden sosyologlarda folklora karşı garip bir ihtiraz görülür. Fakat şunu da derhal ilâve edelim ki bu ihtiraz, ekseriya zahirîdir. Türlü türlü isimlerle bir ma'şerî psikolojinin esaslarını tesbit edenler veya bu bakımdan bazı monoğrafiler vücude getirenlerde, tetkik malzemesinin büyük bir kısmını etnografik ve folklorik hâdiseler teşkil etmektedir.

Zaten ırk, millet, kütle, grup, hattâ tarikat ve meslek gibi geniş veya dar mikyastaki toplulukların psikolojik fizyonomisini belirtmek veya bunların tarihî tekâmülünde rol oynıyan ruhî âmilleri tesbit etmek yolunda yapılan tetkik ve araştırmalar, diğer ilimlerle beraber, etnografya ve folklora da dayanmadıkça eksik kalmağa mahkûmdur. Bunun içindir ki Gustave Le Bon gibi usul itibariyle oldukça serazad dav-

[1] **Wundt**, *Milletler Ruhiyatının Esasları*'nda (ilk faslı, Ziya Talât tarafından tercüme edilmiştir), insanlığın manevî tekâmülü hakkında ancak bu suretle bir fikir edinmenin mümkün olduğuna işaret eder (s. 4).

ranan mütefekkirlerden, Lévy Bruhl ve Blondel gibi zamanımız ilminin metodolojisine sadık sosyolog ve psikologlara varıncıya kadar bu mevzuda çalışanların kâffesinde, folklorik hâdiselerin bazan bir noktai hareket, bazan da bir noktai istinat olarak ele alındığı daima müşahede edilebilen bir vakıadır. Yalnız, bu mütefekkirlerin hemen hemen hiçbirinde kullandıkları malzemenin birer folklor hâdisesi olduğuna ve binnetice folklorun da, antropoloji, entnografya, lisaniyat, ilh... gibi ma'şerî psikolojiye yardım eden bilgiler arasında yer alabileceğine dair vazıh bir kayda rasgelinmez.

Ma'şerî ruhiyattan bahsedenlerin veya bununla meşgul olanların folklora karşı gösterdikleri bu ihtirazın sebeplerini, iki ayrı nizam dahilinde olmak üzere gözden geçirebiliriz. Evvelâ, nadir olmakla beraber, bazı mütefekkirlerde halka ve halktan gelen her şeye karşı görülen istihkar duygusu, *halk hayatı ve kültürünün tetkiki* demek olan folkloru ya hiç kale almamak veyahut bu sahada yalnız halkı mahkûm ettiren deliller aramak şeklinde tezahür etmiştir. Bu zihniyetin en bariz misalini G. Le Bon'da görebiliriz. G. Le Bon'a göre her kalabalık, kendini teşkil eden fertlere nazaran fikir bakımından geridir [1]. Madam Roland'ın «İnsanlar bir araya gelince, kulakları uzar» nüktesinden farklı olmıyan bu neticenin, kütleden halka tatbikı [2], sadece siyasî kanaat ve peşin hükümlerin bir eseridir. Böyle bir hattı hareketin ilim

[1] **Gustave Le Bon**, *La Psychologie des Foules.*

[2] **Gustave Le Bon**, *Lois psychologiques de l'Evolution des Peuples.*

zihniyetine nekadar aykırı olduğunu tebarüz ettirmek zahmete bile değmez.

Maamafih folklora gösterilen ihtirazı izah eden en esaslı âmil, bizzat bu disiplinin yakın zamanlara kadar arzettiği anarşi olmuştur. Psikolog ve sosyologların uzun bir müddet gayesi, mevzuu ve usulleri tavazzuh edemiyen bir tetkik sahasında ekseriya rasgele, bazan da fantezist bir zihniyetle devşirilen vakıalara karşı duydukları itimatsızlık, folklorun ihticaca salih bir vesikalar hazinesi şeklinde telâkki edilmesine mâni olmuş, daha doğrusu folklorik hâdiseler, ekseriya etnografya hâdiseleri olarak ele alınmış ve böylece folklor, ma'şerî ruhiyata temel teşkil eden autonome ilimler meyanına girememiştir. Demek, folklorik hâdiselerin etnografya hâdiselerine ircaı ile folklorun autonome bir disiplin addedilmemesinin sebebini, bizzat folklorun, henüz teşekkül halinde bir ilim olmasından mütevellit tezebzübünde aramak lâzımgeliyor. Zaten bu vaziyet yüzündendir ki bazı psikologlar, Durkheim'den ilham alarak tarihi, içtimaî ruhiyatın kâfi bir müşahede sahası olarak kabul etmek mecburiyetinde kalmışlardır. Nitekim Titchener'e göre [1] tarih, «içtimaî ruhiyatın bir lâboratuarıdır.»

Fakat folklor, ilimler ailesine katılabilmek kabiliyetinden mahrum bir tetkik sahası mıdır? Gayesi, mevzuu ve metodolojisi itibariyle henüz rüştünü ispat edecek bir vaziyete gelmemiş midir?

---

[1] Titchener, *Manuel de Psychologie*, s. 32.

Muasır folklorcular, buna bilâ tereddüt müspet cevap vereceklerdir. Fakat dünün folkloru, böyle bir sual karşısında, mevcudiyetini tebriye edecek bir vaziyette bulunmuyordu. İlk defa bir İngiliz arkeologu tarafından 1846 da kullanılan bu *folklore* kelimesi iptidada halk an'ane ve edebiyatı manasına gelmekteydi. İlk folklorcuların bütün mesaisi, halk masal ve hikâyelerini, darbımesel ve söz gelişimleriyle bilmecelerini toplamıya inhisar ediyordu. Bu alâka ve tecessüs gittikçe hududunu genişletere söz yolu ile nesilden nesle intikal eden bütün an'aneleri şümulü dahiline aldı. Hurafelerle birlikte *halk ilmi* namı altında toplanabilecek bütün bilgiler, folklorun birer mevzuu olmağa başladı. Bu meyanda halk tebabeti, halk astronomisi, halk nebatat ve hayvanatı, ilh... yer yer tesbit edildi. Folklor anketleri, ferdî hayatın muhtelif devrelerinde (doğum, çocukluk, delikanlılık, evlenme, ölüm) cari olan âdetlerle bütün halk zenaat ve san'atlarına da teşmil olundu. Bu suretle ilk nazarda gayri mütecanis görünen birçok vakıa yığınlarının biribirini takiben folklor sahasına girmiş olması ve folklorcuların mevzu ve usullerini tesbit hususunda tereddüt ve ihtilâfa düşmeleri, müşevveş bir vaziyet ihdas etti. Fakat bu kaos, zahirî idi. Folklorcuların adeta hadsî bir şekilde tetkik sahalarına ithal ettikleri mevzular, Saintyves'in işaret ettiği gibi [1], esasen ayni psikolojik davranış sisteminin muhtelif tezahürlerinden ibaretti. Halk edebiyatı ile halk itikatlarını

---

[1] P. Saintyves, *Manuel de Folklore*, Paris, 1936, s. 30

indîliğe düşmeksizin birbirinden cezrî bir şekilde ayırmağa imkân var mıdır? Keza halk faaliyetinde (zenaat), halk itikatlarının tesiri aşikâr değil midir?

Demek folklor, halk hayat veya kültürünü bütünlüğiyle tetkik eden bir disiplin haline gelmek istiyor. Hakikaten, iptidada sırf bir tecessüs saikasiyle toplanmağa başlıyan ve seneler geçtikçe daha geniş bir saha dahilinde araştırılan folklor malzemesi, nihayet nizamsızlığından kurtulup halk psikolojisinin bütünlüğiyle mütenasip bir insicam arzetmeğe başlayınca, folklorla uğraşanlar gaye, mevzu ve usullerini sarahatle tesbit ederek - etnografya kabîlinden - sosyolojiye veya ma'şerî ruhiyata mesnet olacak bir ilim halinde taazzuv etmek temayülünü gösterdiler. Maamafih ancak yakınlarda kat'î şeklini alan bu temayülün garpte, hasseten Fransa ve İtalya'da daha eski bir tarihçesi olduğunu biliyoruz. Nitekim daha 1877 de Fransa'da folklor tabiri yerine halk ruhiyatı (*démopsychologie*) ve insan ruhiyatı (*anthropopsychologie*) ıstılahları teklif edilmiş bulunuyordu. 1888 tarihlerinde Pitre, Palermo Üniversitesinde *démopsychologie* namiyle folklora dair dersler vermeğe başlamıştı [1]. Maamafih folklorun bu ilimleşme cehdi, bugün de tamamen gayeye varmış olmaktan hayli uzaktır. Müşahede ve tebyin tarzının afakî ve kat'î olmasına, vakıaları tarih boyunca da takip etmek ve mukayeseye tâbi tutmak suretiyle bazı izah teşebbüslerinde bulunulmasına rağmen, folklor, bu manevî dediğimiz grupa

---

[1] P. Saintyves, *aynı eser*, s. 22.

dahil olan ilimlerin en genci, henüz bir *taslak* halindedir.

Folklorik hâdiselerin, bütünlüğünü muhafaza eden bir davranışlar sistemine adeta kendiliğinden bağlanarak tedricen insicamlı bir tetkik mevzuu haline gelmesi, ayni zamanda, folklorun gayesini de tebellür ettirmiş oldu. Bugünün folklorcuları kendi sahalarını «medenî bir millet dahilindeki halk zihniyetinin tetkikı» olarak tahdit ve tarif ederler ve bu suretle folklor hâdiselerini, «iptidaîlerin, yani mektup an'aneden bihaber bulunan cemiyetlerin maddî ve fikrî kültürünü tetkik» [1] gayesini takip eden etnografyadan ayırırlar. Demek folklor bir nevi halk ruhiyatı olmak iddiasındadır. Bu iddianın bir gün hakikat olabilmesi için folklorcuların nasıl bir usul kullanması lâzım geldiğini münakaşa etmeden evvel, folklor araştırma ve tetkiklerine saha olan halk realitesinden bahsedelim.

Zamanımızın folklorcuları nazarında halk, ne siyasî kanaatlere göre mâna alan bir *entité*, ne de felsefî spekülasyonlar için elverişli mücerret bir mefhumdur. Halk, ancak uzun ve sabırlı araştırma ve tetkikler neticesinde, tamamen afakî bir bakımdan, davranışlarının *modalité* ve karakteristiğini belirtmek imkânlarına sahip olduğumuz bir realitedir. Öyle bir realite ki, insan topluluklarının siyasî, dinî, ekonomik ve kültürel âmillerin tesiri altında sınıflaşmıya başlamasiyle vücut bulmuş ve ekseriya güzideler

---

[1] P. Saintyves, *ayni eser*, s. 33; A. Varagnac, *Définition du Folklore*. Paris, 1938, s. 9.

zümresinin hayat ve kültür plânı haricinde inkişaf etmiştir. Maamafih güzideler zümresiyle halk arasındaki tehalüf *opposition*, daima mutlak bir mahiyet arzetmez. Nitekim halk, kültür namı altında toplayıp güzidelere izafe ettiğimiz bütün bilgi ve faaliyetlerin menşeini teşkil eder. Hiçbir ilim ve san'at şubesi yoktur ki iptidada kütlenin herhangi bir psiko-sosyal davranışından doğmuş olmasın. Zaman, kütle dahilinde münteşir hadsleri şuurlaştırarak, onlara muayyen bir tefekkür ve faaliyet sahası ayırarak, daha dar bazı ihtisas kadrolarının teşekkülüne yardım etmiş ve bu kadrolar da, tekâmüllerinin tabiî seyrini takip ederek, gittikçe, kendilerine ilk hamleyi veren kütleden uzaklaşmıya temayül göstermiştir. Bu tekâmül seyrine iptidada mümkün mertebe ayak uydurabilen kütlenin bilâhare, tabiati eşya icabı, geri kalmasiyle de cemiyet dahilinde ayni zamanda iki ayrı kültür ve dolayısiyle iki ayrı davranış plânı teşekkül etmiye başlamıştır. Fakat buna mukabil, güzidelerin kültürü de kütle, yani halk üzerinde tamamen tesirsiz kalmış değildir. Bilhassa faaliyet ve tefekkür plânında bu tesiri müşahede etmemek imkânsızdır. Şehir hayatının atmosferi, büyük sanayiin en hücra köşelere bile gönderdiği âlet ve konfor akını ve hassaten genç nesilleri göreneğin esaretinden kurtarıp müspet bir zihniyetle teçhize çalışan terbiye sayesinde halk, güzideler zümresinin yaşayış ve kültürünü gittikçe daha müspetleşen bir temsil kabiliyetiyle benimsemiye başlamıştır.

Fakat asırlarca devam eden muayyen bir hayat tarzının müteakıp nesillerin şuur veya tahteşşuurunda bıraktığı izler, bir hamlede silinemezler. Bilhassa hassasiyet ve karakter plânında bu nevi verasetin daha büyük bir kudretle temadi ettiğini görüyoruz. Hattâ halkın ekseriya hassasiyet ve karakter barikadına sığınarak haricî tesirlere mukavemet ettiğini söyliyebiliriz. Psikanalistlerden Jung da [1] şahsiyeti teşkil eden gayri şuur unsurlarından bir kısmının ma'şerî olduğu kanaatindedir. Halkın, kendi an'anevî kültürüne yabancı olan tesirlere gösterdiği mukavemetin aslı ve saikleri ne olursa olsun, bizi alâkadar eden nokta, halkın mevcut olduğu her cemiyette bir halk hayat ve kültürünün bulunması ve bu kültürün de halk zihniyet ve karakterini bilkuvve ihtiva etmesidir.

Demek halk realitesi, kendine has bir hayat ve kültürle tezahür ediyor ve bilmukabele, bu muayyen hayat ve kültür de halkı, halk olmıyandan ayırıyor. Şu halde sosyolojik ve psikolojik bakımdan halk olmanın ilk şartı, güzidelerin ve bir güzideler kültürünün bulunduğu her medenî cemiyette, evsafını folklorik hâdiselerden istidlâl edebileceğimiz ayrı bir zihniyet ve kültüre sahip olmaktır. Modern forklorcular da, bir iki istisna ile [2], halk realitesini, zımnen olsun, bu tarzda anlamaktadırlar. Nitekim Saint-

[1] G. G. Jung, *Le Moi et l'Inconscient*, s. 33.

[2] Meselâ, A. Van Gennep'e (*Le Folklore*, s. 29) göre «folklor, hassaten köylü ve köy hayatı ile meşgul olur, şehir ve sanayi muhitlerinde ise ancak köy hayatından bakiye kalan an'aneleri tetkik eder.»

ves'e göre halk, «sadece köylüler ile şehirde yaşıyan ameleden ibaret değildir, ayni zamanda küçük memur ve müstahdem kafileleri ile kendilerine sadece maddî bir refah temin etmiş olup ta tahsilden ve tenkit duygusundan mahrumiyetleri sebebiyle zihnen halk kalan sözdeburjuvaları»[1] da ihtiva eder. Görülüyor ki bu halk tarifinde de miyar, cemiyetin hayat ve zihniyet ikiliği ve halk ta, nihayet folklor hâdiselerinin müspet bir mutâsı oluyor.

Muasır folklorcular, folklor hâdiselerini tesbit ve tasnif etmek, bu hâdiselerin zaman ve mekân kadroları içinde muhtelif tezahürlerini karşılaştırıp beşerî tekâmülün bir cephesini belirtmekle, halk ruhunun muhtelif davranışlarını tekevvün bakımından tetkik edecek bir psikolojinin temelini attıklarına kani bulunuyorlar: folklor, sadece halk hayatının değil, ayni zamanda o hayatı sevk ve idare eden zihniyetin ilmidir[2]. Fakat bu kanaat, ancak istikbalde tahakkuk edecek bir ümidin ifadesidir. Folklor henüz malzeme toplamak ve kısmî izahlarda bulunmakla iktifa etmekte ve bu suretle ma'şerî psikolojiye fırsat ve imkân hazırlamaktadır.

Hakikaten bütün folklor hâdiseleri, halk ruhunun tarihî oluşunda birer nirengi noktasıdır. Halk ruhunun asırlardanberi türlü münebbihlerin tesiri altında gösterdiği muhtelif reaksiyonlar, nihayet folklorun mevzuuna giren hâdiseler şeklinde tebellür etmiştir. Demek her folklor hâdisesi, muayyen bir zaman ve mekân

[1] Saintyves, *ayni eser*, s. 35.
[2] Saintyves, *ayni eser*, s. 6.

dahilinde, hayat şartları muayyen bir halk zümresinin psiko-sosyal bir davranışından ibarettir. Bu davranış, iptidada muayyen bir objeyi istihdaf ettiği halde, zamanla fonksiyonel manasını kaybetmiş ve an'aneleşerek halk hafıza ve itiyatlarında beka bulmuştur. Şüphesiz, bu reaksiyonların kâffesini, muayyen tabiî veya içtimaî tenbihlere tam *adéquat* bir cevap telâkki etmek imkânsızdır. Hâdiseler âlemi, halk müşahede ve muhakemesinin adesesinden geçerken, bugünkü mantığımızla ekseriya tefsirinden âciz kaldığımız bir sistem dahilinde tahrife uğramıştır.

Fakat bu sistem, sosyologlarla psikologların *prélogique*, *syncrétique* veya *autistique* [1] zihniyet namı altında tasvir ettikleri zihnî davranış sistemlerine ne dereceye kadar benzer? Ekseriya, iptidaî cemiyetlerle çocuklarda ve akıl hastalarında müşahede ve tesbit olunan bu birbirine yakın evsafta zihniyetlerin halk zihniyetiyle münasebetleri nelerdir? Bugünün folkloru, üzerinde ruhiyatçıların henüz sistematik araştırmalara girişmemiş oldukları bu tetkik sahası, bize muammanın anahtarını verecek bir vaziyette bulunmuyor. Psikanalistlerde ve hasseten Ferud'de [2] gördüğümüz gibi, iptidaî zihniyetin davranış-

[1] — Prélogique, syncrétique ve autistique zihniyet hakkında şu eserlere müracaat edilebilir: Lévy Bruhl, *L'Âme Primitive - Les Fonctions Mentales dans les Sciétés Inférieures - La Mythologie Primitive*; Jean Piaget, *Le Jugement et le Raisonnement chez l'Enfant - La Représentation du Monde chez l'Enfant;* Charles Blondel, *La Conscience Morbide - La Mentalité Primitive.*

[2] **Sigm. Freud**, *Totem et Tabou*, Paris, 1923.

larını, bazı *entité*'lerin *Libido*'ya ircaı ile yapılan izah teşebbüsleri de, muayyen bir doktrinin hâdiselere tatbikından ibaret kalmakla nihayet bir faraziye kıymeti arzeder. Esasen, halk ruhu ile sosyologların iptidaî zihniyeti arasından her hangi bir mukayesenin mümkün olabilmesi için, evvelâ halk realitesinin tarih boyunca geçirdiği istihaleyi psiko - sosyal bakımdan görmek ve halk ruhunun muhtelif davranışlarını tesir - reaksiyon vetireleri halinde mutalea etmek lâzım gelir. Bu tesir serilerini cemiyetin daimî veya ârizî ahval ve şeraitinde aramak mümkündür. Fakat bir ucunu, tarihin canlandırılmasiyle yakalayabileceğimiz bu vetirelerin öbür ucunu (reaksiyon), bize folklor hâdiselerinin tetkiki verecektir. Ancak, böyle bir vakıa paralelizmi tesis ederken, halk ruhunun inkisar (tahrif) derecesini göz önünde bulundurmıyacak olursak, hataya düşmekliğimiz muhakkaktır.

Görülüyor ki mesele, basit olmaktan hayli uzaktır. Bir taraftan muayyen bir zaman ve mekân dahilindeki halk ruhunun davranışlarını kavramak için o devre ait folklor hâdiselerinin tahlili icap ederken, diğer taraftan, halk ruhu üzerinde tesir icra eden muhtelif âmillerle folklor hâdiseleri arasındaki irtibatı tebarüz ettirmek için de yine halk ruhunun davranış tarzını bilmek lâzımgeliyor. Bu fâsit daireden kurtulmanın yegâne çaresi, içtimaî vakıalarla folklorik hâdiseler arasında objektif bakımdan tesis edeceğimiz müvazilikleri, cemiyetlerin sınıflaşmıya başlaması tarihine kadar gerilere götürmek ve

ayni zamanda, muhtelif halk tipleriyle bunların folklorları beynindeki münasebetleri birer *analogie* vasıtası olarak nazarı itibare almaktır. Şüphesiz, cemiyette sınıflaşma hâdisesinin vukuundan sonra - güzideler zümresine mukabil olmak üzere - kendine has bir hüviyet arzeden halkın ruhî davranışlarında iptidaî zihniyetin bakıyelerine rasgelmemek mümkün değildir. İşte bunun içindir ki tahlilimizi, sınıflaşma hududunda bırakmayıp daha geriye götürmek ve sınıflaşma neticesinde zuhûr eden içtimaî - ruhî ahval ve şeraitle izah edemiyeceğimiz problemleri, bir de iptidaî zihniyetin karakteristikleriyle kavramayı denemek icap eder. Bu suretle tarihî - mukayesevî usulün kifayet etmediği yerde, zamanımız içtimaiyatçılarının muvaffakiyetle kullandığı etnografyaya, yani Dürkheim'ın dediği gibi «içinde esasın teferruatla gizlenmediği» iptidaî cemiyetlerin tasvir ve tavsifine müracaat etmek lâzım gelecektir. Ancak bu usulün sıhhat ve katiyetle kullanılması sayesinde, folklor hâdiseleriyle halk ruhunun davranışları arasında sağlam münasebetler tesis edilmiş ve dolayısiyle, folklor hâdiselerinden de halk ruhunun bazı karakteristiklerini istidlâl etmek imkân dahiline girmiş olacaktır. Şu halde folklor malzemesi üzerinde yukarıda kısaca işaret ettiğimiz şartlara uygun olarak yapılacak psiko - sosyolojik tetkikler, halk psikolojisine hem bir müşahede sahası, hem de sağlam bir esas temin edecektir.

Fakat bir halk psikolojisi ile, gayesi müşahhas insanı bütün mûdiliyeti ve bütün tekâmülü dahilinde tetkik etmek olan ma'şerî ruhiyat ara-

sında ne gibi münasebetler vardır? Acaba ma'şerî ruhiyat, halk psikolojisinin yerine kaim olamaz mı?

Şüphesiz, bir halk psikolojisinin mümkün olduğu kabul edildiği takdirde, birbirinden farklı strüktür ve zihniyette nekadar «halk» varsa, o kadar da ruhiyat teşekkül etmiş olacaktır. Muhtelif halk tiplerinin psiko-sosyal tekâmül ve davranışlarını ayrı ayrı tetkik etmesi icabeden bu ruhiyat bolluğu (*pluralité*) karşısında, "*ancak umumînin ilmi olur*„ kaidesine bağlı olan ilim zihniyetinin huzursuzluk içinde kalması, gayet tabiîdir. Halbuki ayni ilim zihniyeti, *müşahhas insanı halde ve mazide bütünlüğiyle tetkik ve izah gayesini güden* ma'şerî psikolojiye hakkı hayat tanımakta tereddüt etmiyecektir. Fakat dikkat edilecek olursa, böyle bir huzursuzluğun, daha ziyade, ma'şerî ruhiyatın gaye ve mevzuundaki hudutsuz genişlikten ileri geldiği görülür. Zaten modern ilim, Yunan filozofunun bu sözünü, küllî kanunları tesbit edebilmek için hâdiselerin realitesine daha derinden nüfuz edecek dar ihtısas sahalarına bölünmek suretiyle tamamlamış bulunuyor. Diğer cihetten, bizzat ma'şerî ruhiyatın mümkün olabilmesi, bu muazzam sahanın halk realitelerine göre bölünüp ayrı elden, fakat ayni gaye ve metotla inceden inceye tetkik edilmesine bağlıdır. Esasen bu zarureti, ma'şerî ruhiyatın lüzumuna inanan veya böyle bir ruhiyatın prensiplerini vaz'eden bütün sosyolog ve psikologlar da vazıhan idrak etmişlerdir. Nitekim Charles Blondel, «ma'şerî ruhiyatın en esaslı velûdiyet ve muvaffakiyet şartlarından biri ola-

rak, zaman ve mekân dahilinde zihnî hususiyetleriyle birbirinden kâfi derecede farklı, ma'şerî çevrelerin (*aires collectives*) tayinini» gösterir ve ayni zamanda «bu tayin işini de, ancak birçok el yordamları ve dereceli takripler, sosyolojik araştırma ile tarihî araştırmanın ayni noktada mütemerkiz iş birliği sayesinde mümkün olabileceği»[1] kanaatini izhar eder.

Şu halde halk ruhiyatları, ma'şerî ruhiyatın araştırma ve tahlil cephesini teşkil ediyor. Ma'şerî ruhiyata gelince, onun da rolü, bu müteferrik araştırma ve tahlil neticelerinin sentezini yaparak müşahhas insanın tekâmül ve davranışlarını izah etmektedir. Halk ruhiyatı, zaman ve mekân itibariyle muayyen bir halk kütlesine has olan duygu, düşünce ve faaliyet tarzlarını araştırır ve bu davranışları cemiyetin strüktürü ve tarihi ile izaha çalışır. Bu gayeyi tahakkuk ettirmek için de baş vuracağı müteaddit tetkik usulleri (doğrudan doğruya müşahede, anket, ilh...) meyanında, folklor hâdiselerinin tahliline de büyük bir mevki verir. Ma'şerî ruhiyat ise, hem muhtelif halk tiplerinin mukayesesiyle, hem de diğer ma'şerî çevrelerin (kütle - *foule*, meslek, millet, ilh...) tetkikı ile, ferdi, cemiyet realitesinin bir tâbii olarak tahlile ve binnetice tekâmülün içtimaî - ruhî kanunlarını tesbite gayret eder.

***

Artık halk psikolojisinin ma'şerî ruhiyat sahasındaki mevki ve ehemmiyeti ile folklor hâ-

[1] Ch. Blondel, *adı geçen eser.* s. 203.

diselerini tetkik ve tahlilin halk ruhunu kavramaktaki rolünü tebarüz ettirmiş bulunuyoruz. Esasen bu mukaddimeden maksadımız, Türk folklorunun mahdut bir sahasında girişeceğimiz tetkik ve tahlile, hangi zihniyet ve usulün hâkim olduğunu göstermektir. Türk folklorunun harikulâde zenginliği ve bu sahada yapılan araştırmaların kifayetsizliği, bizi bütün folklor hâdiselerini ihtiva edecek bir tahlil ve terkipte bulunmaktan menettiği için, mesaimizi halk tiyatrosu ve hassaten *karagöz* mevzuu üzerinde topladık. Cehdimizi bu şekilde tahdit etmekliğimiz, bize bu mevzuu daha yakından tetkik imkânlarını verdiği gibi, hayâl perdesinde kendini gösteren halk ruhunun bazı karakteristiklerini tebarüz ettirmek fırsatını da bahşetti.

Karagöz mevzuu etrafındaki tetkikımıza şöyle bir mesai faraziyesiyle başladık: haddi zatında bir folklor hâdisesi olan karagöz oyunlarında, çevresi ve tarihî tekâmülü belli bir halk tabakasının yalnız nüktesi (*humour*) değil, ayni zamanda muhtelif cemiyet hâdiseleri karşısındaki hissî ve zihnî davranışları da, muayyen bir senbolizm dahilinde, tezahür eder. Karagöz oyunları, muayyen bir halk zihniyetinin mâkesidir ve bu oyunları psiko-sosyolojik bir bakımdan tetkik etmekle, o halk zihniyetinin bazı karakteristiklerini tesbit etmek mümkündür.

Görülüyor ki daha tetkika başlamadan evvel, karagöz oyunları ile halk zihniyeti arasında bir nevi *müvazilik* kabul etmiş bulunuyorduk. İlerde mevzuubahs edeceğimiz vakıalar, böyle

bir müvaziliğin doğru ve yerinde olup olmadığını gösterecektir. Yalnız, karagöz oyunlarının mevzu ve esprisini tahlil ederken rasgeldiğimiz bazı morfolojik işaretler (*indice*), bizde, paralelizmin öbür tarafını teşkil eden zihniyetin İstanbul halkına has bulunduğu kanaatini tevlit etti. Karagöz perdesinde, bir İstanbul mahallesinin içtimaî morfolojisiyle ruhî davranışlarını gördük. Bu suretle müvaziliğin diğer haddi de İstanbul halk tabakası olmak üzere tahdit edilmiş oldu. Binaenaleyh vasıl olacağımız neticeler, ancak İstanbul karagözünde tezahür eden İstanbul halk ruhuna şâmil olacaktır. Bu neticelerin bilâhare bütün Türk halk psikolojisi üzerinde yapılacak diğer araştırmaların mutalarına tevafuk edip etmiyeceğini şimdiden kestirecek bir vaziyette değiliz.

İki haddini böylece tesbit ettiğimiz müvaziliği, bilhassa mazide takibe çalıştık. Ekser karagöz oyunlarının, mevzu itibariyle, içtimaî hayatımızın tarihi boyunca zuhûr eden reel hâdiselerden mülhem olduğunu müşahede ettik. Bu müşahede bizi, ayni zamanda, halk ruhunun içtimaî hâdiselerle muhtelif mahallî veya ethnique tipleri ne tarzda müşahede ve tehzil ettiğini ve hayâl perdesinin ne gibi tahassür ve tenkitlere sahne olduğunu araştırmağa götürdü. Bu suretle karagöz oyunlarının mevzuu ile tiplerin mukayeseli tetkik ve tahlili sayesinde, halk ruhunun bazı karakteristiklerini belirtmeğe gayret ettik.

İntihap ettiğimiz mevzu ile bu mevzuun tetkikında kullandığımız usul, denememizi kendi-

liğinden üç fasla ayırmış oluyor. Birinci fasılda, karagöz oyunlarının rivayetlere, tarihî vesikalara ve yabancı seyyahların intibalarına istinat eden tenkidî bir tarihçesini vücuda getirdikten sonra, ikinci fasılda, halk ruhunun, içtimaî hâdiseler karşısında, perdeye intikal eden davranışlarını gözden geçireceğiz. Bunun için de evvelâ yine tarihî bakımdan, kârıkadim oyunlarda içtimaî hâdiselerin izlerini araştıracak ve bilâhare, bunları mevzularına göre guruplıyarak ihtiva ettikleri cemiyet hicvini tahlil edeceğiz. Üçüncü fasılda ise, perde halkının (tipler) karakterolojisini tesbit etmek suretiyle, halk ruhunun insanları müşahede, tasnif ve nihayet tehzil tarzını görmüş olacağız. Bu maksatla da evvelâ, perde-mahallenin psiko-sosyal fizyonomisini belirtecek ve bilâhare, halkın bu vasatta görünen muhtelif ırk, millet ve mıntakaların mümessil tipleri hakkında ne düşündüğünü istidlâle çalışacağız. Ayni faslın üçüncü paragrafı, folklorun bu şubesi üzerinde denediğimiz psiko-sosyolojik tetkikten çıkan neticeleri ihtiva edecektir.

I

KARAGÖZÜN TARİHÇESİ

Menşei itibariyle hayâl oyunu, şark mistisizminin bir mahsulüdür. Greko-Lâtin ilkçağında böyle bir oyuna tesadüf edilmiyor. Maamafih gerek Yunanistan'da, gerek Roma'da hâlen frenklerin *pantin* dedikleri mukavvadan veya ince tahtadan yapılmış, mafsallarına sicim takılarak harekete getirilen oyuncaklarla bugün dahi çocukları eğlendiren kuklalar vardı. Nitekim Lâtin şairi **Horace**, bir hicviyesinde, hasmını böyle bir *pantin*'e benzetir: «Nekaisin seni, ipi çekilince şuursuzca kımıldanan şu tahta oyuncaklar gibi sevk ve idare ediyor». Kuklalara gelince, bunlar Atina'da, tâ **Eflâtun**'un zamanındanberi hayli itibardaydı. Bu devirde Atinalı kuklacılar zenginlerin evlerinde hususî temsiller verirlerdi. Hattâ Milâttan önce IV. asrın Orhontları bu tahtadan aktörlerin Bakus tiyatrosunda arzı endam etmelerine müsaade etmişlerdi. Anlatıldığına göre Suriye Kıralı **Antiochus**'un, her biri beş endaze boyunda ve sırmalar içinde pırıl pırıl yanan kuklaların oynatıldığı, hususî bir tiyatrosu bile varmış [1]. **Jacob**, Yunan ilkçağında hayâl oyununa tesadüf edilmemesinin sebebini, Yunan san'atının plâstikten kurtulama-

[1] **Parmentier**, *Les Jeux et les Jouets. Leur Histoire*, Paris, 1922, s. 46—8.

mış olmasında buluyor[1]. Halbuki şarkta bu oyunun pek eskidenberi malûm bulunduğuna dair birçok vesikalar mevcuttur. **Pischel**, eski Hint hayâl oyunları hakkındaki tetkikında, *Mahabharata*'da bile bu oyunun ismi geçtiğini iddia etmektedir. *Mahabharata*'da geçen *rupopayivana* kelimesini tefsir eden **Nilakanta** (XVII. asır sonlarında), bu kelimenin cenup memleketlerinde müstamel *yalamandapika* manasına geldiğini ve bunun da, gerilmiş ince bir bez üzerinde deriden yapılmış tasvirlerle hükümdarların, ricalin hayatlarına dair bazı sahneler gösterilmesi demek olduğunu izah ediyor[2].

Hint kültürünün IV. ve V. asırlarda istilâya başladığı Cava'da, bugün gerek tasvirleri, gerek mevzuları olduğu gibi muhafaza edilen *Wayang* oyunları - ki hem hayâl, hem kukla oyunudur- *Mahabharata* ve *Ramayana* efsanelerini temadi ettirir[3]. Cava edebiyatında bu oyuna yapılan telmihler ise, felsefî bir mahiyet arzeder. Nitekim XI. asra ait manzum bir eserde, *Aryuna-Wiwaha*'da, «dünyaya kıymet veren insanlar, kesik deri parçalarından yapılmış olduklarını bildikleri halde, *Wayang*'ı heyecanla seyreden kimselere benzer„[4] gibi şark felsefesine has bir dünya görüşünün ifadesini buluyoruz. Yine **Jacob** bize, Cava edebiyatında, insanların ve tabiatin *Wayang* tasvirlerine benzetildiğini, âle-

[1] **Georg Jacob**, *Geschichte des Schattentheaters*, Hannover, 1925, s. V.

[2] **Georg Jacob**, *ayni eser*, s. 27.

[3] **Mythologie Asiatique, Cava Esatiri**, Paris, 1928, s. 205-216.

[4] **Georg Jacob**, *ayni eser*, s. 28.

min bir *Wayang* sahnesine kıyas edildiğini öğretiyor.

Avrupada *"Çin gölgeleri"* namı altında iştihar eden hayâl oyunun Çin'deki mazisi, Hind'e ve Cava'ya nisbetle daha kısa olsa gerektir. Her nekadar bir Çin rivayeti [1] bu oyunun Milâttan evvel 140-87 tarihlerinde yaşamış olan imparator Wu devrinde icat edildiğini göstermekte ise de, Çin ansiklopedilerinde hayâlin ancak XI. asırda pazar yerlerinde görülmiye başladığı kaydedilmiştir.

İslâm âleminde **Muslullu İbn Danyal**'in Mısır'da 1260-77 tarihlerinde hüküm süren Türk Memlûklerinden **Baybars** devrinde kaleme aldığı *Tayf ul-Hayâl*'inden önce, bazı Türk ve Arap mutasavvıflarının eserlerinde خيال الظل veya خيال الستاره , ظل الخيال namı altında bu oyundan bahsedildiği ve ekseriya hayâl sahnesinin kâinata benzetilerek mevcudat ile mutlak varlık arasındaki münasebetlerin belirtildiği görülüyor. Bu tarz telmihlere, **İbn Hazm** (ölm. 1064), **İmamı Gazâlî** (ölm. 1111), **Muhittini Arabî** (ölm. 1241), **İbn Fârız** (ölm. 1235), ilh... da rasgelinir. **Selâhattini Eyyubî** (ölm. 1193) zamanında

---

[1] İmparator *Wu*. çok sevdiği karısı *Wang*'ı kaybediyor ve bu ölüm yüzünden hali perişan oluyor. Nihayet bir gün *Şav-Wöng* adlı kurnaz bir Çinli, betbaht imparatora karısının hayalini bir perde arkasından gösterebilecegini söylüyor. Derin Iztirabını bu suretle olsun biraz avutabileceğini uman imparatorun müsaadesi üzerine, *Şav-Wöng*, sarayın bir odasına beyaz bir perde astırıyor ve öbür taraftan gezdirdiği birisinin perde üzerine düşen gölgesini imparatora karısının hayali olarak takdim ediyor (**G. Jacob**, *adı geçen eser*, s. 8).

huzurda hayâl oynatıldığı **Guzûlî**'nin *Matali ul-Büdur* adlı eserinde mukayyettir[1]. **Muhittini Arabî** *Fütuhat ül-Mekkiye*'sinde *hayâli sitare*'nin mahiyeti hakkında az çok tafsilât verdiği gibi, perdenin tasavvufî manâsını da tebarüz ettirir [2]. **İbn Danyal**, *Tayf ul-Hayâl*'in mukaddimesinde eserinin

[1] **Georg Jacob**, *adı geçen eser* s. 52-53; **Selim Nüzhet**, *Türk Temaşası*, İstanbul, 1930, s. 47-48. (Selâhattin, Kadıi Fazıl'ın [ölm. 1194] temaşa etmesi için hayâli zıl ile iştigal eden san'atkârın icrayı san'at etmesini emretti. Kadıi Fazıl meclisi terketmek üzere kalktı. Hükümdar, kendisine «eğer bu temaşa haram ise, bizde temaşa etmiyelim!» dedi. Kadıi Fazıl'ın bu hükümdara intisabı yeni olmakla, kendisi hakkında bir sui fikir edinmemesi için, meclisi terketmekten vazgeçti ve oyunun sonuna kadar oturdu. Hükümdarın bu oyunu nasıl bulduğunu sorması üzerine, cevaben «büyük ibretlerle dolu olduğunu ve hayâllerin hakikatı tamamen temsil ettiğini ve arada perde kalkınca bir san'atkârdan başka kimse olmadığını gördük» diyerek bu oyundan bir hakikat çıkardı).

[2] **Bursalı Tahir**, *Hayal-Karagöz, Sıratı Müstakim*'de, 1908, No. 17; **Selim Nüzhet**, *adı geçen eser*, s. 48-50 (Bu meselede işaret ettiğimiz noktanın hakikatini bilmek istiyenler, *hayâli sitare*'ye, yani perde hayâline, bu oyunun temaşagerleri olup ta perdeden uzakta bulunan küçük çocuklara ve bu suretleri oynatan ve konuşturan san'atkâra baksınlar. İşte suveri âlemde de hal, böyledir. İnsanların ekserisi, farzettiğimiz o küçük çocuklar gibidir. Bu misali nazarı itibara alanlar, işaret ettiğimiz meseleyi bilir ve anlarlar. Küçükler bu mecliste ferahlanırlar ve sevinirler, gafiller de bunu lehvü lû'b ittihaz ederler. Âlimler bilirler ki, bu dünyaya göre perdedeki suretler nasıl bir hayâl ise, Allaha nazaran da dünya bir hayâl ve hayâlhaneden ibarettir.

Binaenaleyh ibtida perdeye *Vassaf* denen şahıs çıkar ve Cenabı Hakkı tazim ve tebcil ile anar. Sonra, kendisini müteakip perdeye gelen türlü türlü suretler ile konuşur, ilh...).

eski hayâl oyunlarına faikiyetini söyler ve sonra da perdenin bir ibret levhası olduğuna işaret eder.

Hayâl oyununu İslâm âlemine götüren ve yayan Türkler olsa gerektir. XIII. asra ait olup ta **Houtsma** tarafından neşredilen bir türkçe - arapça lûgatte [1] *Kogurcak, kavurcak, kabarcuk* kelimelerinin hayâl oyunu manâsına geldiği yazılıdır: قبرجق و ثقال و آباق اللعبة. **Pawet de Courteille,** *Şark Türk dili lûgati*'nde [2] *kavurcak* kelimesine, "çocuk oyuncağı bebekler, Çin gölgeleri oynatanların perde arkasından gösterdikleri suretler - *kavurcagi*, Çin gölgeleri oynatana derler„ manâsını veriyor. **Şeyh Süleyman** da *«Lûgat-ı Çagatay»* ında [3], *Kavurcak* kelimesine karşılık olarak «karagöz resimleri, bebek, oyun suretleri, zace, çocuk oyuncağı, yalancı resim, bebek oyunu, *çadır hayâl*» kelimelerini veriyor. Orta Asya Türk lehçesinde *kavurcak* kelimesinin zamanla, *kolkurçak*'a tebeddül edip kukla manâsına geldiğini, hayâl oyunlarının ise, *çadır hayâl* namı altında hâlâ devam etmekte olduğunu **A. Samoyloviç**'in bir risalesinden öğreniyoruz [4].

Cüveynî (ölm. 1283), *Tarihi-i Cihanguşa*'sında, **Cengiz**'in oğlu **Oktay** hanın (saltanat devri 1227-42) huzurunda hayâl oynatıldığını kaydetmek-

[1] **Houtsma,** *Ein Türkisch - Arabisches Glossar,* Leyden, 1894, s. 87.

[2] **Pavet de Courteille,** *Dictionnaire Turc-Oriental,* Paris, 1870, s. 412.

[3] **Şeyh Süleyman,** *Lûgat-ı Çagatay,* İstanbul, 1298, s. 224.

[4] **A. Samoyloviç,** *Türkistan San'atkârları Loncasının Risalesi,* trc. Abdülkadir, İstanbul, 1929.

tedir[1]. Çin'den gelen bazı hayâlbazlar, perdeye çıkardıkları muhtelif suretler meyanında, ak sakalı bir atın kuyruğuna bağlanmış sürüklenen ihtiyar bir müslüman da gösteriyorlar. Bu temaşadan gazebe gelen **Oktay** da, Çinli hayâlbazlara lâzım gelen dersi vererek, onları huzurundan koğuyor. **Cüveynî**'nin ve bilâhare onun eserini mehaz ittihaz edenlerin kaydettikleri bu fıkra, hayâl oyununun ancak bu tarihte Asya Türkleri arasına girdiğine delâlet etmekten ziyade, müverrihin, **Cengiz** sülâlesinden **Hülagû** devrinde Bağdat valisi olması dolayısiyle metbuunun nesebini İslâm nazarında tebriye maksadiyle tebarüz ettirdiği lâalettayin bir hâdise olsa gerektir. **Cüveynî**'nin yaşadığı devirde Asya Türk lehçesinde hayâl oyunu mefhumunu ifade eden *kavurcak* kelimesinin mevcudiyeti, bu oyunun Asya Türklerince daha evvel malûm olduğunu gösterir. Nitekim Nişaburlu (Horasan) mutasavvıf **Şeyh Ferideddin Attar** da (1120-1230), mevzuubahs fıkranın tarihinden çok daha evvel kaleme aldığı *Üştürname* adlı eserinde kâinatı yedi perdeden mürekkep muazzam bir hayâl sahnesine benzetirken, felsefî mülâhazalarına, memleketinde tanıdığı bir Türk hayâlbazının meharet ve şöhretinden bahsetmekle girişir :

پرده داری بود استاد بزرك   چابکی دانا ولی از اصل ترك
مثل خود درفن نقاشی نداشت   هر کجا می‌رفت انجا کار داشت
صورت الوان عجائب ساختی   دایما باخویش بازی باختی
هر صورکان ساختی در روزکار   خرد کردی دیکر آوردی بکار

[1] **Cüveynî,** *Tarih-i Cihanguşa*, nşr. Mirza Muhammad, Leyden, 1912, I, s. 163-4.

جمله صورت نقش رنكارنك داشت   هر يك از نوع ديكر بيرون نكاشت
هفت پرده ساختى از بهر كار   جمله رنكارنك و پر نقش و نكار [1]

Üştürname'de rasladığımız bu kayıt, ahalisinin büyük bir kısmı Türk olan Horasan'da hayâl perdesinin eskidenberi malûm olduğuna bir delildir. Geçen asrın sonlarına doğru o havalide dolaşarak *İran Tiyatrosu* adında bir eser vücuda getirmiş olan **Chodzko** da, «bu oyun, İran'da tâ ilkçağdanberi tanınmıştır. Bu mıntakanın *ve hassaten Türk menşeinden gelen göçebe aşiretlerinin millî oyunudur.*»[2] neticesine varmakla, bu husustaki kanaatimizi takviye ediyor. **Chodzko**'ya nazaran bu perdenin kahramanı, *Keçel Pehlivan* (kel pehlivan) adındadır. Hususî bir kıyafeti yoktur. Dazlaklık yegâne hususiyetidir. Karakterine gelince, *Keçel Pehlivan* Napoli'nin *Pulcinello*'suna çok penzer. Fakat bundan ve buna benzer diğer tiplerden onu ayırt eden nokta, tamamen dinî bir mahiyet arzeden terbiyesi ve derin riyasıdır. *Keçel Pehlivan* sofu gibi görünür, bilgiçtir, hattâ bütün İranlılar gibi az çok şairdir.»[3]

---

[1] **Şeyh Ferideddin Attar**, *Üştürname*. Üni. küt. yzm. Tercümesi: «Büyük üstat olan bir perde oyuncusu vardı, mahir ve âlim bir zattı, fakat aslı Türktü. Ressamlıkta benzeri yoktu, her nereye gitse orada iş bulurdu. Acaip renklerle süslü suretler yapar ve daima kendi kendine oynatır dururdu. Zamanla, onun yapmış olduğu her suret bozulur, o da bir diğerini meydana çıkarırdı. Bütün suretler rengârenk nakışlarla müzeyyen idi. Üstat, her birini başka bir tarzda yapardı. Oyun için yedi perde kurmuştu. cümlesi nakış ve boyalarla rengârenk idi.»

[2] **Chodzko**, *Théâtre Persan*, Paris, 1878, s. XIV.

[3] **Chodzko**, *aynı eser*, s. XV. Müellif, biraz aşağıda, bu nevi oyunlardan birinin mevzuunu anlatır: *Keçel Pehlivan*, bir Ahund'un yanına gider. Ahund'un karşısındaki kılığı

Chodzko'nun dediği gibi «Türk kökünden gelme göçebe aşiretlerin» bu *Keçel Pehlivan*'ı Anadolu Türklerinin *Karagöz*'ünü andırmıyor degil. *Karagöz* de *Keçel Pehlivan* gibi dazlaktır. O da, bazı oyunlarda muhtelif kılıklara girer ve muhtelif tiplerin şivesini taklit eder [1]. An-

ve hali, derhal seyircilerin neşesini mucip olur. Zira, sofu bir derviş kıyafetine giren Keçel'de, kendisini tanıtan yegâne alâmet olarak, dazlaklığı kalmıştır. Kılığı, hali ve sözleri bir şeyhulislâma nümune olacak mertebedir: sadece ahü vah eder, ayetler ve dualar okur. Arapçanın gırtlaktan çıkma bütün saitlerini öyle mükemmel telâffuz eder ve ayınları öyle mükemmel çatlatır ki işiten, onu memleketin Arap lisanı allâmelerinin hatasız kıraate muktedir bir talebesi zanneder. Ahunt, yalnız telâffuzu bile Kur'an ve hadisi nekadar mükemmel bildiğini gösteren böyle bir ziyaretçinin karşısında hayrette kalır. Birlikte tesbih çekmeğe koyulurlar, vecd ile dua ederler. Keçel Pehlivan, kelâmdan bahseder. İslâm akaidine ve hadislere vâkıftır, hatiptir, bazı fıkralar anlatır ve hassaten zekât ve sadakanın faziletine dair misaller üzerinde ısrarla durur. Yaşasın zekât ve hayrat... Ahunt hayranlık içindedir. Fakat hepsi, bundan ibaret değil! Keçel, şairdir, şarabın ve aşkın dünyevî iphamı altında, esrarengiz nefesiyle mevcudatı canlandıran Hâlikın sırlarını meth ve sena gayesiyle yazılmış bütün sufiyane manzumeleri ezber bilir. Hakikî müslümanların ahirette nail olacakları nimetlerden bahseder; yemekleriyle, nefis şaraplariyle, gazâl gözlü hurileriyle cenneti ballandıra ballandıra anlatır. Ahund gaşyolmuştur. Bizim iki evliya, kendilerini unuturlar, vaktinden evvel cennetin kokusunu alırlar, ve - anlatıldığına göre - Hazreti Muhammed'in cennet bahçelerini gölgeliyen agaçların dallarına kızarmış olarak konacak olan avların rayihasını teneffüs ederler. Keçel ile Ahund, artık saadetten mesttirler. Evvelâ Gülistanı, bilâhare Kur'anı bir kenara bırakırlar, raksederler, kadeh tokuştururlar, sarhoş olurlar, ilh...»

[1] *Bahçe* oyununda *Karagöz*'ün, *mürgzar* bağına girebilmek için. sırasiyla *Acem, çengi* ve *Yahudi* kıyafetine girdiği görülür.

cak *Keçel Pehlivan*, islâmî bilgilere, tasavvufa ve edebiyata vukufu itibariyle, *Hacıvat* ile *Karagöz*'ün tek bir tip halinde terkibidir. Bu bakımdan Türk hayâl perdesinin kahramanı, bilâhare bazı içtimaî şartların tesiri altında iki muarız tip halinde tecelli etmeden önce, henüz sınıflaşmamış olan bu göçebe cemiyetlerde tek olarak yaşamıştır, denebilir. Bu itibarla *Keçel Pehlivan*'ı, *Karagöz-Hacıvat* tiplerinin aslî şekli addetmek faraziyemizin tabiî bir neticesi olur. Binaenaleyh âksini isbat edecek vesikaların zuhuruna intizaren, Anadolu Türkleri arasında yayılan hayâl oyununun, Türk akınlarının istikametini tâkip ederek şarktan garba geldiğini kabul edebiliriz. Mevcut vesaika göre İslâm âleminde bile hayâlden zevk alıp bu san'atı himaye eden hükümdarların Türk oldukları düşünülecek olursa, noktai nazarımızın hakikate aykırı düşmediği görülür [1]. Zaten **Jacob** da, karagöz oyununu doğrudan doğruya Mogol - Türk dünyasına raptetmektedir. Keza, teşkilât ve ictimaî müesseseler hususunda Osmanlı İmparatorluğunu sadece Bizans'ın mukallidi addeden müverrih-

---

[1] Hayâlin Türk akınları istikametini takip ederek Anadoluya geldiği faraziyesini, şu noktada hayli takviye ediyor: Hayâl oyunu gerek Türkistan da (*çadır hayâl*), gerek İran'ın göçebe Türk aşiretlerinde (*hayme-şebbazî*) çadır içinde oynatılmaktadır. Bizde de an'aneye sadık karagözcülerin oyuna başlarken *Hacıvad*'a söylettikleri *hayme kurdum, şem'a yaktım, gösterem zıll-i hayâl* mısraında *hayme* kelimesinin bulunması, sadece bir tesadüfe hamledilemez. Bu hayme kelimesine, XVII. asırda yazılmış *perde gazelleri*'nde de rasgeliyoruz.

lerden biri, **Scala** [1] - tezyifkâr bir maksatla olsa dahi yine - Türklerin hayâl oyununu, birlikte şarktan getirdiklerini teslim etmek suretiyle, *Hacıvat* ve *Karagöz*'ü Bizans'ın *Moccus* ve *Mimus*'undan istihale etmiş olduğunu ileri süren müsteşriklerden [2] daha insaflı davranmıştır.

Bu kısa mukaddimeden sonra, Osmanlı Türkleri arasında hayâl oyunlarının mevcut rivayet ve vesikalara göre tarihçesini tesbit edelim Bu hususta, 1. halk ve karagözcüler arasında dolaşan rivayetlerden, 2. tarihî ve edebî vesikalardan, 3. Türkiyeyi ziyaret etmiş olan seyyahların intibalarından istifade edeceğiz.

§ Rivayetler. — Edebiyatımızda *lû'bu hayâl zılli hayâl, şebbazî, suretbazî* ve halk arasında da *karagöz* adiyle iştihar eden oyunun menşeine ve perde kahramanlarına dair rivayetleri tesbit ederken, halkın hayâl oyununa verdiği manâyı ve izafe ettiği kutsiyeti de tebarüz ettirmiş olacağız. Bizde ve umumiyetle bütün şarkta hayâl oyunlarının ekser seyircileri [3], garbin kukla tiyatrolarını dolduranlar gibi, sadece gülüp eğlenmek ve hoşça vakit geçirmekle iktifa

---

[1] «Osmanlı Türkleri arasında Uzak Şark medeniyetinin bakiyesi olarak yalnız karagöz oyunu kalmıştır.» **M. Fuat Köprülü**, *Bizans müessese1erinin Osmanlı müesseselerine tesiri*'nden naklen, İstanbul, 1931.

[2] **İ. Kunoş**. *Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul, 1925, s. 91.

[3] Meselâ Cava'da halk, mevzularını dinî menkibelerden veya epopelerden almış ve, tıpkı eski destan şairleri gibi, millî kahramanlık hikâyelerini daima tazeliyen bu oyunları, büyük bir huşu içinde seyreder. *Dalang*'lar, yani Cava hayâlbazları, Türk *şaman*'ları veya İslâm âlemindeki *derviş*'ler gibi, umumun hürmetine mazhardır.

etmezler, bilâkis kendilerini mistik bir havayı nesimi içinde hissederek perdeden, yaradılışın sırrı, cüz'î irade ve kader, maveraî âlem gibi insan ruhunu kıvrandıran muammaların herhangi bir şekilde hallini beklerler. Hiç olmazsa iptidada, böyle bir haleti ruhiyenin mevcudiyetinden şüphe edilemez. Hayâl oyunu, zamanla tasavvufî mahiyetini tedricen kaybederek içtimaî bir hicve inkılâp etmeden önce, halkın nazarında alelâde bir eğlence olmaktan çok uzaktı. İlerde bu noktaya tekrar döneceğiz. Şimdilik, halk rivayetlerinde gerek oyunun menşei, gerek perde kahramanlarının menkıbesinde gördüğümüz bazı tabiatüstü (*surnaturel*), hattâ mucizevî hallerin manasını kavramak için, halkın hayâl perdesi karşısındaki bu davranışına (*comportement*) işaretle iktifa edelim.

Halkta ve karagözcüler arasında dolaşan rivayetler - **Evliya Çelebi**'ninki müstesna - esas itibariyle birbirinden pek az farklıdır. Zaten mevcut farklar da, aynı rivayetin asırlar boyunca ağızdan ağıza dolaşırken uğradığı tahrifattan ibarettir. Nitekim bazı unsurlara, bütün rivayetlerde aynen tesadüf edilir. Meselâ hayâl oyunlarının menşei olarak daima Bursa, perdenin mucidi olmak üzere de ekseriya **Şeyh Küşterî**, gösterilmektedir. Keza *Karagöz* ile *Hacıvad*'ın yaşamış birer şahsiyet olduğu ve gadre uğrayıp idam edildikleri de, bütün rivayetlerin müşterek bir noktasını teşkil eder.

Bir rivayete göre [1], **Orhan** devrinde (1326-

[1] Bugünkü karagözcülerin de tekrarladığı bu rivayeti evvelâ Macar müsteşriki **Kunoş**, 1885 te İstanbul

1359) Bursa'da yaptırılmakta olan bir camide, *Hacıvat* duvarcı (veya kalfa), *Karagöz* de demirci olarak çalışıyormuş. Fakat bu ikisinin bütün gün devam eden nükteli muhaverelerini dinlemek istiyen diğer işçiler, işlerini güçlerini bırakarak bunların etrafına halka olurlarmış. Bu suretle inşaat bir türlü ilerlemezmiş. Bu halin farkına varan **Orhan**, nihayet mes'ulleri bularak idam ettirmiş. Fakat bir müddet sonra, bu şiddetli hareketinden pişman olarak vicdan azabı çekmeğe başlayınca, mukarribîninden bulunan **Şeyh Küşterî**, kendisini teselli maksadiyle saraya bir perde kurdurmuş ve perde arkasından *Hacıvat* ile *Karagöz*'ün deriden yapılmış tasvirlerini oynatarak onların lâtifelerini tekrarlamış.

Bu rivayetin bazı varyantları da vardır: 1) **Şeyh Küşterî**, **Orhan**'ın huzurunda perdeyi kurduktan sonra, tasvir yerine sarı çedik pabuçlarını oynatır. 2) *Hacıvat* ile *Karagöz* sadece **Orhan**'ın mukarribînindendir ve sebebi malûm olmıyan bir gazebe uğrayıp idam edilirler [1]. 3) Vak'a **Yıldırım Beyazıt** (1389 - 1402) devrinde geçer [2]. 4) *Hacıvat*, aktardır, *Karagöz* de demirci. Bursa'nın bir sokağında karşı karşıya dükkânları vardır. Hem çalışırlar, hem de çene yarıştırırlar. Civarda bir cami yapılmaktadır. İnşa-

karagözcülerinden duyarak zaptetmiştir. Bu hususta **Jacob** (*Das türkische Schattenspiel*, s. 11.) ve **Ritter** (*Karagös*, Hannover, 1924, s. 5) ile diğerleri **Kunoş**'u mehaz olarak almışlardır.

[1] **Martinovic**, *The Turkish Theatre.*

[2] Bu şekle, *Yeni Mecmua*'nın, ***Bursa için fevkalâde nüsha***'sında (IV, No. 75-9, 1922) ***Şeyh Küşterî ve Karagöz*** serlevhalı imzasız makalede de rasgelinir.

atta çalışanlar, işleri ile meşgul olacakları yerde gelip *Karagöz* ve *Hacıvad*'ın muhaverelerini dinlerler. Bu yüzden tabiî iş yürümez olur. Bu hali gören vezir (?) derhal her ikisinin de başlarını kestirir. Fakat *Hacıvat* ile *Karagöz*, kesilen kellelerini koltuklarının altına alıp doğruca **Orhan**'ın huzuruna çıkar ve veziri şikâyet ederler [1].

Karagöz ile *Hacıvad*'ın Bursa'da **Orhan** devrinde yaşadıkları ve hayâlin de **Şeyh Küşterî** tarafından icat olunduğunu gösteren birinci rivayet *perde gazelleri*'ne ve *muhavere*'lere geçmiş olduğu gibi, biraz değişik bir şekilde, Türk hayâlinin - karagöz - intişar ettiği yabancı memleketlerde de [3] revaç bulmuştur.

---

[1] **Armenag Bey Sakisian**, *Karagöz* (*Bulletin de l'Association française des amis de l'Orient*, No. 14 - 15, 1933). **Armenag bey**, bu rivayeti Bursalı bir karagözcüden duyduğunu kaydeder.

[2] *Hacivat* ekseriya *Karagöz*'ü : «ah külhani, sen benim tâ *Sultan Orhan* zamanındanberi refikım olasın da...» diye tekdir eder. Perde gazellerinde ise :

Şeyh Küşter hazret-i Sultan Orhan'dan beri
Mevki-i icrada hikmet gösterir bir ibretiz

gibi beyitlere sık sık rasgelinir.

[3] **Ciulio Caïmi**, *Karaghiozi ou la Comédie Grecque dans l'Âme du Théâtre d'Ombre*, Atina, 1935, s. 102—104. Yunan karagözcüleri arasında mevcut rivayetlerin en eskisi şudur : "Anadolu'nun beyliklere ayrıldığı devirde. Sivrihisar beyi kendine bir saray yaptırmak istiyor. Mimarı ve nedimi bulunan *Hacıvat*, hemen işe koyuluyor ve lüzumu olan ameleyi topluyor. Bir müddet sonra bir dülger lâzım oluyor. *Hacıvat* ta, yüzü maymun kadar çirkin. fakat gayet zeki, cerbezeli ve nükteperdaz bir adam bulup getiriyor. Bu adamın o kadar sehhar bir belâgati var ki diğer işçiler, bunun sözlerini, nüktelerini dinlemekle işlerini ihmal ediyorlar. Hattâ geceleri, ateşin

Bundan hayli farklı diğer bir rivayete yalnız **Evliya Çelebi**'de rasgeliyoruz. **Evliya**'ya göre «*Hacı Ayvad* - ki Bursalı (*Hacı İvaz*) dır - Selçukîler zamanında (*Yorkça Halil*) ismiyle müsemma peyk-i resulullah idi ki yetmiş yedi sene müddet Mekke'den Bursa'ya gelip giderdi. *Efeli Oğulları* namiyle şöhret bulmuştu. Bu hanedan zağar köpekleriyle meşhurdur ki hâlâ elsine-i nasta (*Efeli Oğlu* zağarı gibi ne yelersin) diye darbımesel olmuştur. Bu *Efeli Oğlu*, Mekke'den Bursa'ya gelirken, Beynelharemeyn eşkıya-yı urban *Efeli Oğlu Yorkça Halil Hacı Ayvad*'ı şehit edip Bedr-i Huneyn'de (?) defneylediler.» **Evliya**, köpeğin bir teviye uluması yüzünden katillerin nasıl tutulup

---

etrafında toplanıyorlar ve bu adama hayatın muammalarına dair sualler soruyorlar. Bu adamın ismi *Karagöz*'dür. Sivrihisar beyi her cuma, hafta zarfında işlerin ne kadar ilerlediğini görmek için inşaat mahalline geliyor ve bir gün, işlerin yerinde saymakta olduğunu farkediyor. Nihayet meselenin aslını *Hacıvat*'tan öğreniyor. Neticede pek hiddetlenen bey, *Karagöz*'ün başını kestiriyor.

Aradan bir müddet geçtikten sonra, diğer bir bey, Sivrihisar'a taarruz ediyor. Vukua gelen çarpışmada Sivrihisar beyinin ordusu perişan oluyor ve bey de büyük bir tazminat vermek mecburiyetinde kalıyor. Bu yüzden derin bir yese düşen beye *Hacıvat*:

— *Karagöz*'ü idam ettirmekle fena ettiniz, diyor. Eğer sağ olsaydı, sizi bu kederden kurtarırdı.

Bey, *Hacıvad*'a hak vererek;

— Maamafih sen onu dinledin, diyor. Acaba bana lâtifelerini nakledemez misin?

Bunun üzerine *Hacıvat*, mukavan *Karagöz*'e benzeyen bir tasvir yapıyor ve buna, kendisine benzettiği diğer bir tasvirden maada, evvelce inşaatta çalışan diğer işçileri temsil eden birçok tasvirler daha ilâve ediyor, ilh...».

idam edildiklerini anlattıktan sonra «işte *Hacıvat* böyle bir sâî ve nedimü yârandan peyk-i Resul idi» hükmünü verir [1].

Karagöz'e gelince, bu zat **Evliya**'ya nazaran «İstanbul Tekfuru **(Kostanti)** nin sâîsi idi. Edirne kurbündeki Kırk - Kilise'den bir mir-i sahipkelâm, ayyar-ı cihan kıpti idi. Adına (*Sofyozlu Karagöz Bâli Çelebi*) derlerdi. Tekfur *Kostanti* yılda bir kere **(Alâeddini Selçukî)** ye gönderdikte *Hacıvat* ile *Karagöz*'ün birbirleriyle mübahasa ve mücadelelerini o zamanın pehlivanları hayâl-i zılle koyup oynatırlardı..» [2]

Görüldüğü veçhile **Evliya Çelebi**'nin rivayetinde, ne **Orhan**'dan ne idam hâdisesinden, ne de **Şeyh Küşterî**'den bahis vardır. Tekfur **Kostanti**' den Bizans imparatoru **Kostantin** kasdedilmekte ise, Bizans imparatorları arasında bu adı taşıyanlardan hiç birinin **Alâeddini Selçukî** ile muasır bulunmadığı muhakkaktır. Her halde **Evliya**'nın naklettiği bu rivayet, *Seyahatname*'nin diğer bazı müşahede ve rivayetleri gibi kendi karihası mahsulü olsa gerektir. Bu kanaatımızı takviye eden delillerden biri de, **Evliya**'nın bu hususta **Şeyh Küşterî**'den hiç bahsetmemiş olmasıdır. *Seyahatname*'de **Şeyh Küşterî**'nin adı, esnaf resmigeçidinde musikişinaslar zikredilirken geçer: «Sazende-i kamış-ı mizmar — nefer 100. Bunu **(Şeyh Küşterî)** hayâl-i zıl için icat etmişti.» [3] Demek **Evliya**'nın nazarında **Şeyh Küşterî** ile hayâl arasındaki münasebet, sadece - bugün

[1] **Evliya Çelebi**, *Seyahatname*, İstanbul, s. 654.
[2] **Evliya Çelebi**, *ayni. eser*, s. 655.
[3] **Evliya Çelebi**, *ayni eser*, s. 644.

dahi karagözcülerin kullandığı - nâreke'nin icadından ibaret kalıyor. Halbuki **Evliya** ile hemen hemen ayni asırda yaşamış olup Manisa'da vefat eden **Birrî**'nin (ölm. 1128 - 1716) bir naziresindeki [1]:

Vahdet-ü kesret nedir gösterdi Şeyh Tüşterî
Birri'ya seyret hayâl-i zılli andan ibret al

beytinden, **Şeyh Küşterî** hakkındaki rivayetin **Evliya Çelebi** devrinde de deveran ettiğini anlıyoruz[2].

Gerek halk rivayetlerinde, gerek *perde gazelleri*'nde ve *tekerleme*'lerde [3] karagöz oyununun mucidi ve karagözcülerin pîri olarak adı geçen **Şeyh Küşterî**'ye gelince, bu zat hakkında malûmat veren *Şekaik-i Numaniye* [4], *Güldeste-i Riyaz-ı İrfan*,

---

[1] **Birrî**, *Divan*, Millet küt. yzm.

[2] Mevzuubahs gazel, **İbn İsa**'nın bir gazeline naziredir ve tamamen bir *perde gazeli* mahiyetindedir. Nazire kaidesine göre **İbn İsa**'nın da ayni mealde bir gazeli bulunması lâzımgelir ki biz bunu maalesef göremedik. Yalnız **İbn İsa** hakkında **Bursalı Tahir bey** (*Osmanlı Müellifleri*, I, s. 18), meşayihten bulunduğu, 967-1560 tarihinde vefat ettiği tarzında bazı malûmat verip eserlerini kaydeder. Şayet **İbn İsa**'da bu mealde bir gazel mevcutsa, **Şeyh Küşterî** hakkındaki rivayetin en eski vesikasını bulmak mümkün olacaktır.

[3] Zaten içinde **Şeyh Küşterî**'den bahsedilmiyen *perde gazelleri* pek nadirdir. Misal olmak üzere muhtelif perde gazellerinden aldığımız şu mısraları kaydediyoruz:

«Tehi sanma bunu Şeyh Küşterî'nin yadigârıdır».
«Cihana benzetip Şeyh Küşterî bu perdeyi kurmuş».
«Şeyh Küşter Hazreti Sultan Orhan'dan beri».
«Yadigâr-ı hazret-i Şeyh Küşterî'dir perdemiz»

Oyunda perdenin adı bile *Şeyh Küşterî meydanı*'dır.

[4] *Şekaik-i Numaniye* tercümesi, Üni. Küt. yzm. s. 33.

Zübdet ül-Vakayi gibi biyografik mahiyetten olan eserlerde, Şeyhin hayâl oyunu ile herhangi bir münasebeti kaydedilmediği gibi, vefatı tarihi de tasrih olunmuş değildir. Her nekadar Bursa'da **Şeyh Küşterî**'ye ait olduğu söylenilen mezar taşında (Kutb ül-ârifîn, gavs ül-vâsılîn, cennet-mekân, firdevs-âşiyan, sahib-hayâl Şeyh Mehmet Küşterî) ibaresiyle 803 tarihi mahkûk ise de, *Güldeste-i Riyaz-ı İrfan* ile *Zübdet ül Vakayi*'de **Küşterî**'nin «**Gazi Hüdavendigâr**'ın evahir-i devr-i saltanatlarında müteveccih-i dar-ı beka» olduğu yazılıdır. Bursa'daki mezar taşının yeni olduğuna [1] bakılırsa **Küşterî**'nin vefat tarihi yine meçhul kalmaktadır. *Güldeste-i Riyaz-ı İrfan* [2] ile *Zübdet ül-Vakayi*'de [3] mevcut kayıtlara göre **Şeyh Mehmed Küşterî** «memalik-i acemden **Küşter** [4] nam beldeden» kalkıp Bursa'ya gelmiş ve **Kara Şeyh** mahallesinde ikamet etmiştir. Yine bu eserlerde kendisinin evliyadan olduğunu ve "civarında olan germabeye kademzen-i dühul olup bazı eser-i pay-i keramet-nümaları safha-i kalb-i ruham-ı halvette bedidar» bulunduğunu görüyoruz.

Bütün bu rivayetler, hayâl perdesinin halk nazarında alelâde bir eğlenceden ibaret kalmadığını gösterir. Halk, asırlarca kendi tahassür-

---

[1] **Selim Nüzhet**, *Türk Temaşası*, s. 57.

[2] **Bursalı İsmail Beliğ**, *Güldeste-i Riyaz-ı İrfan*, Üni. küt. yzm., s. 72.

[3] **Bursalı Mehmed Raşit**, *Zübtet ül-Vakayi*, Millet Küt, yzm., s. 57. Bu eserde de **Şeyh Küşterî**'nin «ilm-i tasavvufta *Gülşen* namında manzum telifi» olduğu mukayyettir.

[4] Küşter, Hozistan'ın merkezi olan kasabanın adıdır. Bu kasabaya Acemler, *Şuster*, Araplar ise *Tüster* demektedir.

lerine tercüman olan perdeyi, adetâ, *âlemi gayb*'ın perdesi, *Karagöz* ile *Hacıvad*'ı ebedîleştirdiğine inandığı **Şeyh Küşterî**'yi de evliya addetmiştir.

§ Vesikalar. — Osmanlı Türkleri arasında hayâl oyunlarının tarihçesini tesbite yarayacak vesikalar gayet nâdirdir. Edebî eserlerde hayâle dair telmihlerden yalnız oyunun mevcudiyetini çıkarmak mümkün olur. Müverrihler ise ancak *sur*'lar münasebetiyle hayâli zikretmişlerdir. Bazan pek mufassal yazılan *surname*'lerde bile oyunun mahiyetini etraflıca gösterecek kayıtlara rasgelinmez, Maamafih, bu vesika kıtlığına rağmen, bizde hayâl oyunlarının şematik bir tarihçesini tesbite çalışalım.

Eski balıkhane nazırı **Ali Rıza bey**, *İstanbul Eğlenceleri* serlevhalı makalelerinin birinde hayâl oyunlarının **Yıldırım Beyazıt** (1389 -1402) devrinde intişara başladığından ve devrin hayâlbazları arasında **Kör Hasan** isminde bir zatın kesb-i meharet eylemiş olduğundan ve huzur-u şahanede hayâl oynattığından bahseder. Halbuki **Ali Rıza bey**'e bu hususta mehaz olan *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, **Kör Hasan**'ı **Murat** IV (1623 - 1640) devrinin meşhur hayâlbazı **Mehmet Çelebi** dolayısiyle zikreder ve bu zatın "bir rind-i cihan, musahib-i Yıldırım Han» olduğunu söyler [1]. **Evliya**'nın ne bu kaydından, ne de ilâve ettiği bir fıkradan **Kör Hasan**'ın hayâl oynattığı pek anlaşılamıyor.

Jacob, **Mehmet** II (1451 - 1481) devrinden bâhis Türkçe - Macarca kronikte (Nurenberg,

---

[1] **Evliya Çelebi**, *Seyahatname*, I, s. 652.

1685), **Fatih**'in «sarayda soytarılara, ip canbazlarına, hokkabazlara ve buna benzer kimselere yüz vermediği» kaydından hayâlbazların da kapı dışarı edildiğini iştidlâl ediyor [1].

Beyazıt II (1481 - 1512) devrinin mesnevi üstadlarından hamse sahibi **Hamdullah Hamdi**'nin (ölm 1509) *Yusufü Züleyha*'sında hayâl oyununa şöyle bir telmih görmekteyiz:

Beni bir *lû'b* ile şikâr etti
Çün *hayâl*ûnü aşikâr etti

Yavuz'un (1512-1520) Mısırı fethettiği tarihte (1517) huzurunda bir Mısırlıya hayâl oynattığı **İbn İyas**'ın tarihinde geçer [2]. Mısırlı hayâlbaz, perdede, **Tuman Bay**'ın nasıl idam edildiğini padişahın hoşuna gidecek bir tarzda canlandırır ve bu suretle kendisinden sırma işlemeli bir kaftanla seksen altın ihsana nail olur. **İbn İyas**, **Yavuz**'un, oğlunun da zevk alması için, Mısırlı hayâlbazı İstanbula götürmek niyetini izhar ettiğini ilâve eder.

Kanunî devri (1520-1566), hayâl oyunlarına dair kayıtlar bakımından, oldukça zengindir. Edebî eserlerde rasgelinen telmihlerden maada, şehzadelerin sünnet düğünlerinde hayâl oynatıldığı tarihen mevsuktur. Bursalı şair **Lâmiî Çelebi**, **Kanunî**'nin Bursa'yı ziyareti (1521-22) münasebetiyle kaleme aldığı *Şehrengiz-i Bursa*'sında,

---

[1] **Jacob**, *Geschichte des Schattentheaters*, s. 110, trc. **Orhan Şaik**, s. 5.

[2] **İbn İyas**, *Bedayi uz-zuhur fi vakayi ud-dühur*, Bulak 1311, III, s. 125.

«hayâlbazî-i bezzazistan-ı felek-resan» serlevhasiyle çarşıyı [1] tasvir ederken:

Çıkar her perdeden yüz lû'bet-i pâk
Ki hayran ana suretbaz-ı eflâk
Meğer âşıkların ahı duhanı
Hayalî bir fener etmiştir anı

mısralarında hayâl oyununu bir teşbih unsuru olarak kullanır. Şair **Bâkî** de (ölm. 1008-1599), an'aneye tevfikan, perdenin felsefî manâsını tebarüz ettirir:

Cümle tedbir pes-i perdede Üstazındır
İhtiyari mi sanırsın harekâtın suverin

Kastamonulu Lâtifî (ölm. 990-1682), *Tarifname-i İstanbul*'unda [2] ilk kahvehanelerin açıldığı (962-1554/5) Tahtakale'den bahsederken buranın kahvehane hayatını «kimi kısesü tevarihin kısse-güzarlarından istima-ı hikâyet-i rengin ve kimi hikâyat-i salifenin nâkıl-i ahbarından gûş-i efsane-i şirîn eylerler ve kimi *lû'betbazların acip lû'betlerin ve garip san'atlerin* seyir edip...» diye tasvir eder ki burada geçen *lû'betaz* kelimesi pekâlâ *hayâlbaz* olarak kabul edilebilir.

Kanunî devrinde şehzadelerin sünnet düğünlerinde hayâl oynatıldığını **Hammer**, kısaca kaydedip geçer. 1530 ve 1539 da yapılan iki büyük

---

[1] Bu pasaj, matbu nüshaya alınmamıştır. Millet ve Üniversite kütüphanelerindeki yazmalarda bulunur.

[2] Lâtifî, *Tarifname-i İstanbul*, Millet küt,, yzm.

sünnet düğününde muhtelif eğlenceler meyanında hayâl da gösterilmiştir [1].

Bursalı Tahir bey, *hayal-Karagöz*'e dair makalesinde **Kanunî** devrinin meşhur şeyhülislâmı **Ebussuut efendi**'nin (ölm. 1575) hayâl oyunları hakkında bir fetvası bulunduğunu kaydetmişti. **Selim Nüzhet**'in bularak kitabına dercettiği [2] bu fetva, hayâl oyunlarının XVI. asırda mazhar olduğu rağbeti ve *Bab-ı Meşihat*'in bu husustaki kanaatini göstermesi itibariyle mühimdir.

Yine XVI. asırda, **Murat** III ın (1574-1595) şehzadesi **Mehmed**'in sünnet düğününde (1582) yapılan şenliklerde hazır bulunan bir Alman seyyahı, bu meyanda hayâl oynatıldığını da görmüş ve gördüklerini tesbit etmiştir [3].

XVII. asırda, hayâl oyunu ve oyuncularına dair tafsilâtı **Evliya Çelebi**'nin (dogm. 1020-1611/2, ölm. 1091-1680?) *Seyahatname*'sinde bulmaktayız. **Evliya**, zamanının hayâlbazlarından bahsederken bunları iki kısma ayırır. Ramazan geceleri kahvehane kahvehane dolaşıp perde kuran veya orta halli İstanbulluların toplantılarında, sünnet

[1] **Hammer**, bu noktayı (*Osmanlı Tarihi*, **Atâ** tercümesi, V. s. 102) «ondan sonra üç gün de maskaralar, hokkabazlar, hayâlciler ibrazı hüner eylediler» diye kısaca kaydeder.

[2] **Selim Nüzhet**, *Türk Temaşası*, s. 64. Fetva şu şekildedir: «Bir gece bir meclise hayâl-i zıl oyunu getirilip imam ve hatip olan zeyd ol mecliste bile olup oyunu ahirine değin bile seyr eylese şer'an imametinde ve hitabetinde azle müstahak olur mu?

Elcevap:

Eğer ibret için nazar edip ehl-i hal fikri ile tefekkür etti ise olmaz».

[3] **Jacob**, *adı geçen eser*, s. 111, trc. **Orhan Şaik**. s. 5-6.

düğünlerinde hayâl oynatan avam karagözcülerinin sadece ismini zikredip geçer. Buna mukabil padişah sarayında, vezir konağında, velhasıl kibar meclislerinde hüner gösteren hayâlbazlardan uzun uzadıya bahseder. Nitekim, **Samurkaş kolu** gibi, oyuncuları Yahudi olan heyette, birinci zümreye dahil olan hayâlbazlar bulunur. Yine **Evliya**'dan, bu gibilerin, mevzularını daha ziyade İstanbul'un avam hayatından almakta olduklarını ve oyunlarının ise groteske kaçan bir *farce* mahiyetinde bulunduğunu istidlâl ediyoruz [1]. Halbuki kibar ricalin seyrettiği hayâl, an'aneye uymakta ve tasavvufî mahiyetini büsbütün kaybetmemiş bulunmaktadır. İşte, **Evliya Çelebi**'nin büyük bir hayranlıkla bahsettiği "hayâl-i zılci **Kör Hasan zade Mehmet Çelebi**„ bu neviden bir karagözcüdür[2]. Bu zat, daha **Ahmet** I in

[1] **Evliya Çelebi**, *Seyahatname*, I, s. 648-649. **Evliya** bu heyetten bahsederken efradının «hokkabazlık, sürahibazlık, gûzebazlık, kadeh, ateş, *şeb*, perende ...bazlık gibi san'atlarda büyük bir şöhret» kazandıklarını söylediği gibi, bir karagöz faslı olması muhtemel olan şöyle bir oyun mevzuunu da anlatır: «Bir Çingâne avretini bir Yahudi ile tutup her ikisine de işkence ile ikrar-ı cürm ettirmeleri garip, acip bir temaşadır. Çingâne karısına necisli işkembe giydirip, ters eşeğe bindirip, Yahudi dahi diğer bir eşek üzerinde siyaset için geçtiklerinde öyle bir hay-ı huy-u taklit olur ki âdem gülmeden kırılır».

On yedinci asırda Yahudiler arasından da hayâlbaz çıktığına, 1652-1657 de Türkiyeyi ziyaret edip bir eser yazmış olan Fransız **Thévenot** da (*Relation d'un voyage fait au Levant*, Paris, 1665. s. 66-7.) işaret etmiştir. Keza **G. A. Olivier** (*Voyage dans l'Empire Othoman*, Paris, 1800, s 139-140.) bundan bir buçuk asır sonra Büyükada'da seyrettiği bir karagöz oyununda «seyircileri en fazla eğlendiren sahnenin bir eşekle bir Yahudinin oynaşması olduğunu» kaydeder.

[2] **Evliya Çelebi**, *ayni eser*, I, s. 652-656.

saltanatı devrinde (1603 - 1617) «hatt-ı şerif ile nüdemaya, kasidehanlara ser-çeşme» olmuştur. Rivayete nazaran ceddinin **Yıldırım** devrinde kadıları felâketten kurtarması sebebiyle kendisinin de «hâlen cemi ulema ve suleha arasında makbul ve mümtaz» olduğunu öğreniyoruz. Haftada iki gece **Murat** IV (1623-1640) huzurunda «mukallitlik eden» **Mehmed Çelebi**, evvelâ:

گرخود همه عیبها درین بنده درست   هر عیب‌که سلطان بپسند هنرست

beyti ile özür diledikten sonra oyununa başlar. Kendisi farisî, arabî bilir, musikiye aşina, şebbaz, «kitabet-i ta'likte hattat, sahib - beste» bir zattır. Hayâl oyunlarına tam bir revnak vermiştir. «Hayâl-i zıl perdesi içinde bir küçük perde daha kurup gayet hurda tasvirlerle hayâl-i zıl oynatmak onun icadı» dır. **Evliya**, **Mehmed Çelebi**'nin repertuvarına dahil oyunlardan bir kaçının ismini saydıktan sonra, kendisinin «üç yüz pare taklitleri» bulunduğunu ve hiç bir mukallidin «ona nazire bir taklit vücude getirmesi» mümkün olmadığını söyler. Seyircilerini gülmekten bayıltan bu mâhir karagözcünün ayni zamanda «cemi taklidi, tahkik-i hakikî olmak üzere nice kelâmları vardı ki netice-i ilm-i tasavvuf idi». Akşamdan sabaha kadar onbeş saat müddetle yalnız *Karagöz* ile *Hacıvad*'ı çıkararak «gûnagûn mukaffa taklitler» yapan **Mehmed Çelebi**'nin, kendisini «ilm-i ledün sahibi» addettirecek kadar mükemmel şiir okuduğunu kaydeden **Evliya**, eserine iki tane de perde gazeli ilâve eder [1].

[1] Ol hokka dehen turra-i tarrar ile oynar
Tiryak-ı lebin satmak için mar ile oynar

Yine **Evliya, Şengül Çelebi** adında bir mevlevî hayâlbazından da bahseder ve oynattığı oyunlardan birinin mevzuunu anlatır [1].

XVII. asırda Karagöz, kahvehane hayatının inkişaf ettiği İstanbul'a [2] münhasır kalmıyor, Anadolu'da da hayâlbazlar ibrazı hüner etmekte bulunuyor. Nitekim **Evliya Çelebi** [3], Erzurumda «şebbaz, hayâlbaz **Kandilli Oğlu**'ndan» bahseder.

İbrahim devrinde (1640 - 1648) hayâl oyunu, halk arasında olduğu gibi sarayda da rağbettedir. **Jacob**'un *Zeyl-i Tevarih-i Al-i Osman*'dan **(Mehmed bin Hüseyin bin Nasuh)** aldığı şu fıkra [4], hayâlin sarayda kazandığı rağbeti gösterir: Bir gün **İbrahim,** lâtife olsun diye, **Ahmed** adlı çingene bir hayâlciye *Yeniçeri Agalığı* payesini veriyor. Fakat Ahmed, bu lûtfü «Yeniçeri kullarınız beni döve döve öldürür» diye kabule bir türlü yanaşmıyor. Yine bir gün hayâlî **Kör Muslu Oğlu** huzurda şöyle bir oyun tertip ediyor: bir

---

Çün dag-ı gamın pullarını sineye düzdü
Bu nerd-i muhabbette gönül zar ile oynar
Benzetmek için âlemi bir zıllü hayale
Sayende güneş gölgede divar ile oynar
Eğlenmeğe divane gönül şimdi **Muzaffer**
zencir-i ser-i zülf-i siyehkâr ile oynar

Gel ey ehl-i nazar zanneyleme bu haymeyi hâli
Derunü pür-acayiptir tecessüs eyle ahvali
Görünürden görünmez derler âlem çubesi çoktur(?)
Zuhûr eyler temaşa eyle bir gez nice ahvali

[1] **Evliya Çelebi,** *ayni eser,* s. 657.

[2] **M. Fuat Köprülü,** *Meddahlar, Türkiyat Mecmuası*'nda, 1925, I, s. 35.

[3] **Evliya Çelebi,** *Seyahatname,* II, s. 215.

[4] **Jacob,** *adı geçen eser,* s. 118-119; trc. **Orhan Şaik,** s. 9-10.

kale ve kale eteklerinde de bir kalyon ile bir tüccar gemisi arasında bir deniz muharebesi... İbrahim, bu deniz muharebesinin realizmi karşısında o kadar kendinden geçiyor ki, yine şakadan, **Kör Muslu Oğlu**'nu *Kapudan-ı derya* yapmak istiyor. Fakat hayâlbaz, bu tevcihi *Levend*'lerin kahrından çekinerek, kemali nezaketle reddediyor.

Bilâhare Yeniçerilerin parçaladığı sadrazam **Hezarpare Ahmed Paşa**'nın, 1648 de, oğlunu evlendirirken yaptığı muazzam düğünde hayâl oynatıldığını **Naimâ** tarihinde görüyoruz [1].

Şeyh Küşterî'yi hayâl-i zıllin mucidi olarak gösteren rivayetin mevcut ilk vesikasını yine bu asırda yaşamış olan **Birrî**'nin divanında bulmaktayız [2].

---

[1] Naimâ, *Tarih*, İstanbul, 1281, IV, s. 297, «Gündüz taam ve ziyafet ve geceler de rakkas ve hayâl-i zıl ve sair âlât-ı lehv ile ayşü işret edip bazice-i çarh-ı dagelbazdan gaflette idiler...».

[2] Birrî'nin (*Divan*, Millet Küt. yzm.) bu gazelini aynen kaydediyoruz:

Kıl nazar çeşm-i hakikat-bin ile ey ehl-i hal
Gör semavatı kurulmuş hayme-i zıll-i hayâl
Perde perdaz-ı cihan seyret veray-ı perdeden
Gösterir peyda kılıp eşkâl-i nisvanü rical
Cümbüşün her suretin zatına ensep eyleyip
Söyletir gör ol şühusun her birine bir mekal
Hep mazahirdir bu suretler kıl im'an-ı nazar
Keh celâl eyler zuhûr anlar yüzünden keh cemal
Kıl temaşa *hayme-i zılli* düzen ahır bozar
Kendi kalır ancak irşad ol edip fehmi meâl
Ehl-i vahdet halidir bilmek şühudiyle bunu
Kesret erbabına hal olmak bu kal emr-i muhal
Vahdetü kesret nedir gösterdi Şeyh-i Küşterî
Birri'ya seyret hayâl-i zıllı andan ibret al

Mehmet IV devrinde (1648-1687), şehzade **Mustafa** ile **Ahmed**'in Edirne'de yapılan (1085 - 1674) sünnet düğünlerinde hayâlbazların da davet olunup *sur*'a iştirak ettikleri **Abdi**'nin *Surname*'sinde yazılıdır: «Dersaadette mevcut olan Ahmet kolu ve Cevahir kolu ve *hayâlbazan* ve kuklacıyan ve sair arayış-i sur olacak hanendegân ve sazendegân ve mukallidan ve lû'bedebazan ve ramazan işarecilerinin sur-u humayunda mevcut bulunmaları üzre ferman olmağın bermucib-i emr-i âli cümlesi eyyam-ı sure karip hazırü amade olundular. Mezburuna dahi mahsusen konaklar ve tayinatlar ihsan olundu.»[1] Ayni hâdiseyi **De la Croix** adlı bir Fransız da [2] «gecenin mütebaki kısmında padişahın ve vezirlerin çadırları önünde hayâl - *marionettes à l'ombre* - oynatıldı» tarzında kaydeder.

XVIII. asırda hayâl oyunlarına dair kayıtlar hem bol, hem de oldukça tafsilâtlıdır. **Ahmet** III in (1703-1730) yedi yaşındaki kızı **Emetullah Sultan**'ı **Osman Paşa** ile evlendirmesi ve şehzade **Mehmet**, **Mustafa** ve **Beyazıd**'ı sünnet ettirmesi (1132-1720) münasebetiyle yapılan şenliklerde de müteaddit yerlerde hayâl oynatılmıştır. Bu muazzam *sur*'u tasvir eden şair **Seyyit Vehbi** (ölm. 1149-1736/7) eserinde[3], **Emetullah Sultan**'ın düğünü esnasında dört yerde perde kurulup hayâl oynatıldığını zikreder. Geceleri sarayın ve davetlilerin en büyük eğlencesi muhtelif ateş oyunlariyle hayâldir:

Atlu yaya etti arz-ı cevlân
Hayyâl-i hayâle kaldı meydan

---

[1] **Abdi**, *Surname*, Millet Küt. yzm., s. 2.
[2] **De la Croix**, *Mémoires*, Paris, 1648, II. Kıs., s. 107.
[3] **Vehbi**, *Surname*, Üni. Küt., yzm., s. 248.

Şehzadelerle birlikte sünnet olan çocuklar için de «gündüzleri çengiler, geceleri de hayâlbazlar» memur edilmiştir. Yine **Ahmet** III devrinde, **Hibetullah Sultan**'ın doğumu (1143 - 1730/1) münasebetiyle yapılan şenliklerde de karagöz oynatıldığını bu şenlikleri tasvir eden **Haşmet**'in[1] *Vilâdetname*'sinde görmekteyiz.

XVIII. asrın hayâlbazları ve karagöz oyunları hakkında en fazla tafsilâtı **Kânî**'nin (ölm. 1206 - 1791/2) *Hezeliyyat*'ında [2] buluyoruz. **Kâni**, *Hezaliyyat*'ının muhtelif mahallerinde hayâl perdesinden, *Karagöz* ile *Hacıvat*'tan, perdeye çıkan diğer tiplerden bahsettiği gibi muasırı bulunduğu karagözcüleri de zikreder. Bu meyanda, **Şeyh Küşterî** rivayetine dair bazı imâlarda da bulunur:

Sensin ol tanburenin orta teli zirü bemi
Râzdan-ı perde-i Şeyh-i aziz-i Şüşterî

Kânî'den öğrendiğimize göre zamanının en meşhur hayâlbazları **Sarı Ahmet** ile **Bekçi Mehmet**'tir:

Sarı Ahmet'le bekçi-i merhum
Etmeyüp dönmeden bu âleme nenk
Gelseler dehr-i fitne-perdaza
Etseler heft sureti âvenk...

Kânî'nin zikrettiği bu **Bekçi Mehmed**'i **Ali Rıza bey** "*İstanbul Eğlenceleri*„ makalesinde **Mehmet** IV in hayâlbazı olarak gösterir ve ölümü tarihini de (1070-1659) olarak tesbit eder. Halbuki **Süleyman**

---

[1] **Haşmet**, *Vilâdetname*, Üni. Küt., yzm.
[2] **Kânî**, *Hezeliyyat*, Üni. ve Millet Küt., yzm., s. 3,25.

Faik mecmuasında **Bekçi Mehmed**'in (1191-1777) de vefat ettiğini okuyoruz [1].

Hayâlbazlık şöhretinde **Sarı Ahmet** ile **Bekçi Mehmed**'i, **Şerbetçi Emin** takip eder. **Adanalı Sürurî**'nin (ölm. 1229-1814) şu tarihinden [2]:

Bir hayâlbaz kim eğlendiriyorken bizi ah
Bikarar etti şeb-i gamda peyam-ı fevti
Dedi sakıy-i ecel ana mücevher tarih

ایچدی شربتجی امین جرعهٔ کأس موتی

Şerbetçi Emin'in 1211-1796/7 tarihinde öldüğünü anlıyoruz.

Süleyman Faik mecmuasında adı geçen **Kasımpaşalı Hafız**, **Selim** III devrinin (1889-1807) üstat hayâlbazlarındandır. **Ali Rıza bey**, yine "*İstanbul Eğlenceleri*„ makalesinde bu hayâlbaza dair iki fıkra anlatır [3]. Bu fıkralardan **Hafız**'ın gayet mâ-

[1] **Süleyman Faik**, *Mecmua*, Üni. Küt. Yzm., s. 97. Bu mecmua 1240 tarihini taşımaktadır.

[2] **Sürurî**, *Divan*, İstanbul, 1255, s. 305.

[3] **Ali Rıza bey**'in anlattığı fıkralar şunlardır:

«Meşhur hayalîlerden **Hafız**'ın semti Kasımpaşa'da olduğundan, minelkadim usulü icabınca, yardakçıları takımları alıp cemiyete giderler ve kendisi de doğruca levazımatını hazır bulurmuş. O gün için adamlarına tenbih etmek hatırından çıkmış. Kendisi cuma akşamı bermutat yanlızca Beylerbeyi'ne gitmiş, yardakçılarını orada bulamayınca aklı başına gelmiş. Ne çare ki o vakit Şirket vapurları olmadığı ve iskele kayığı ile Kasımpaşa'ya kadar gidip takımları ve yardakçıları alıp avdet edinceye kadar sabah olacağı cihetle, bir çare düşünmüş ve derhal daire müdürünü buldurarak hafiyen işi anlatmış. Kendisine yanlız perde kurmak için bir yatak çarşafı ve *Karagöz* ile *Hacıvad*'ın aktarlarda satılan resimlerinden birer adedinin tedarik edilmesini tenbih etmiş. Vaktaki hayâl başlamış, *Hacıvat* ile *Karagöz* meydana

hir bir karagözcü olduğu, İstanbulda büyük bir şöhret kazandığı, hattâ **Selim** III in huzurunda bile hayâl oynattığı meydana çıkıyor.

gelmişler, muhavereye tutuşmuşlar, gülmekler de yükselmiş. Muhavere kızıştıkça kahkahalar ayyuka çıkmış; huzzar, fazla gülmekten, çatlamak derecesine gelmiş, hiçbir kimse vaktin nasıl geçtigini farkedememiş. Neticede bir münasebet getirip *Hacıvad*'ın *Karagöz*'e hitaben: «artık Karagöz, senin ettiğin kusurlar için lâzım gelen cezayı inşallah bir diğer cemiyette tertip eylerim. Bu akşam bu kadarla iktifa edelim» demesi üzerine, sahib-i cemiyet derhal **Hafız**'a hücum ile «ne demek efendim, seninle sabaha kadar üç oyun üzerine pazarlık etmiştik; daha henüz birine başlamaksızın oyuna nihayet vermek istiyorsun. Mukavelemizi tamamiyle icraya mecbursun» diye vaki olan tehevvür ve ısrarına mukabil **Hafız** «evet efendim, mukavelemiz öyle idi. Fakat hayâl geceye mahsus bir eğlencedir, gündüz kabil ise mukaveleyi icraya hazırım» diyerek pencerenin perdesini kaldırınca herkes sabah olduğuna agâh olmuşlar»

«**Hafız** bey, huzur-u Selim-i saliste bir gece hayâl oynatırken oyun *Karagözün Ağalığı* olup, kethüdası *Hacıvat* çelebi birtakım kölelerle cariyeler getirir. Ağa, kölelerden birinin ismi Selim olduğunu tahkik etmesi üzerine, yüksek seda ile: «Selim!» diye çağırır. Hakan-ı müşarünileyh te beray-i lâtife: «lebbeyk!» cevabını verir. Müteakiben *Hacıvat*, *Karagöz*'ün karşısına gelip (ey Karagöz. Huzur-u şahanede bir sürc-i lisan ettin ki fimabaat affı kabil değildir. Şevketmeap efendimiz sana hacca ruhsat buyurdular. Artık tövbekâr olup hacca gideceksin!) der ve derhal perdenin arkasındaki şem'ayı püf diye söndürür. Zat-ı şahane telâş eder: (**Hafız**, vallahi gücenmedim, muradım bir lâtife idi. Kesme, oyuna devam eyle!) buyururlarsa da **Hafız** (Cenab-ı Hak ömrüşevketinizi müzdat buyursun. Efendimiz, kusurumu af buyurdunuz. Lâkin san'at itibariyle bu hatâ kulunuzdan sâdır olmamak lâzım gelirdi. Madem ki vaki oldu, artık benim meziyetim kalmadı) cevabını verir ve tövbe edip hacca gider».

Mecmuasının bir köşesinde **Mahmut** II devrinin (1808-1839) meddah ve hayâlbazlarından bahseden **Süleyman Faik**, «elyevm musahib **Sait efendi** hayatta olup pekalâ hayâlîdir» der. **Sait efendi** sarayın serhayâlîsidir. Ancak kendisini çekemiyenlerin tezvirine uğrayıp Adana'ya sürülür ve bir yıl sonra da affedilerek İstanbul'a getirtilir ve nihayet *baş çuhadarlığ*'a çıkarılır [1]. **Hafız İlyas**'ın eserinde **Sait efendi** hakkında bu kayıtlardan maada, Galatasaray Ağaları arasında hayâlcilikle şöhret kazanmış hayâlî **Hamid**'in de *Enderun*'a çırağ edildiğini görüyoruz.

Şehzade **Abdülmecit** ve **Abdülâziz**'in yine **Mahmut** II devrinde yapılan sünnet düğünlerini (1836) tasvir eden **Lebib** (ölm 1867), *Surname*'sinde «geceleri on bir mahalde hayâl oynatıldığını» kaydetmektedir [2]. **Selim Nüzhet** te *Türk Temaşası*'nda [3], ayni şenlikleri anlatan **Hızır**'ın :

Kimi oldu perde-i lû'bu hayale perdegi
Bezle ile eyledi halkı seraser dilküşa
Etti Karagöz ve Hacı Evhad'ı tasvir ile
Sünnet olan gûdegânü nazıranı pür-safa

mısralariyle hayâli zikrettiğini söyler.

---

[1] **Hafız İlyas**, *Vekayi-i Letaif-i Enderun*, İstanbul, 1276. «Musahiblerin arasında serhayâlî **Sait efendi** hoşsohbet ve huzur-u hümayuna geldikçe mültefet olduklarından sairleri adavet edip hakkında ifkü iftiraya ictira ve ricalü kibarı efendimizden ziyade eğlendirmesi hatâ değil mi diye eracif peyda ettikleri biçarenin Adana gibi yere nef'yü icla olunmasına sebep olduğu mesmu-u âlâ ve edna oldu» s. 248; keza **Sait efendi**'nin affı ve *Baş Çuhadarlığ*'a tayini hakkında bak s. 282 ve 429.

[2] **Lebib**, *Surname*, Üni. Küt. yzm.

[3] **Selim Nüzhet**, *Türk Temaşası*, s. 66.

Abdülâziz (1861-1876) ile **Abdülhamit** (1876-1909) devrinde de hayâl, hem halk arasında, hem sarayda hayli rağbettedir. Ramazan gecelerinin başlıca eğlencesini karagöz teşkil ettiği gibi kibar toplantılarında, sünnet düğünlerinde, yazın kır kahvelerinde hayâl eksik olmaz. **Abdülhamid**'in ilk zamanlarında İstanbul hayatını tasvir etmiş olan **Mehmet Tevfik** [1], ramazanın on beşinden itibaren kahvehanelerde hayâl oynatılmasına müsaade edildiğini bildirir. Beğendiği oyuncuları saraya aldıran **Abdülhamid**'in karagözcüleri arasında, **Mehmed** adında bir zatın bulunduğunu **Ahmet Rasim**'den [2] öğreniyoruz. İstanbulda karagöz oyunlarından birkaçının tab'ı da yine bu devre tesadüf eder [3].

---

[1] **Mehmet Tevfik**, *İstanbulda bir sene*, İstanbul, 1881, IV, s. 18 ve 31-32.

[2] **Ahmet Rasim**, *Muharrir buya!*, İstanbul, 1927, s 64.

Ahmet Rasim, hayalî **Mehmed**'in kendi oğluna anlattığı şu fıkrayı kaydeder: «Bir gece hayâl oynatılması hakkında irade geldi. Perdeyi kurdum. Sıra gelmişti, şarkısına başladık.

Aya bak, yıldıza bak; Şu karşıki kıza bak!

diye okuyacaktık. Tam «aya bak!» dediğim anda bir de perdenin sağ tarafına bakayım ki sultan **Hamit** bizi gözetlemiyor mu? Bir anda hatırıma yıldız kelimesinin böyle bir yerde ağıza alınmasından dolayı bilâhare giriftar olacağım akıbet geldi ve:

Aya bak, havaya bak; Karşıki tavaya bak!

dedim ve işin içinden sıyrıldım».

[3] Bu neviden olmak üzere ilk eser, İstanbulda 1874 te Ermeni harfleriyle intişar etmiştir: *Karagöz ile Hacıvad'ın muhaveresi.*

Letaif-i Hayâl, Defterhanede **Kâtip Cemil** bey tarafından

1908 inkılâbı, hayâl sahnesine taze bir hamle vermiştir. Bir taraftan karagöz oyunlarının tab'ı ve karagöz firması altında bazı neşriyat [1], diğer taraftan perdede yapılan bazı yenilikler, hattâ **Bursalı Tahir** beyin hayâle dair *Sıratı Müstakim*'de çıkan makalesi kabilinden ilk tetkiklerin neşri, umumun alâkasını celbetmekle beraber, zaten mevcut olan rağbeti bir kat daha arttırmıştır. Meşrutiyetle beraber tiyatromuzda görülen faaliyet, hattâ tulûatçıların rekabeti bile karagözün halk arasındaki prestijine zararlı olmamıştır. Her nekadar, bir lonca halinde ve başlarında kâhyaları bulunan hayâlcilerin bu teşekkülü Meşrutiyetin bidayetinde infisah etmişse de [2], san'a-

---

yazılmıştır; *Kayık, Kanlı Kavak* ve *Baskın* oyunlarını ihtiva eder. Neşredildiği tarih yazılı değildir.

Letaif-i Hayâl, **Güllü Agop** ve bilâhare **Mınakyan** aktörlerinden **Ahmet Necip** efendi tarafından kaleme alınmıştır; *Karagözün Gebeliği, Cinciliği, Aktörlüğü, Aşıklığı, Sahte Gelin, Esrar içip deli olması* cüzlerini ihtiva eder. Neşredildiği tarih yazılı değildir.

[1] **Kâtip Salih** ve **Behiç** efendilerin yazıp ta **İhsan Rahim** tarafından bastırılan (1325-1909) yirmi oyundan maada, *Karagöz*'ün kahramanı bulunduğu *Karagöz Beyoğlunda, Meyhanede, Karagöz eğleniyor, Karagözün zifaf odası, Hacıvat Beyoğlunda, Karagöz yatakta, Karagözün koynunda*, ilh... gibi irili ufaklı bazı hikâye ve romanlar da neşredilmiştir. Bu halk romanları, Karagözün şöhretinden istifade kasdiyle çıkarılmış olup edebî kıymetten tamamiyle mahrumdurlar. Yine bu meyanda, Meşrutiyetle beraber intişara başlıyan *Karagöz Gazetesi*, (*Karagöz mutfakta, Karagöz evleniyor*, ilh...) kabilinden halk için faydalı bilgileri ihtiva eden birçok kitaplar neşretmiştir.

[2] **Selim Nüzhet**, *Türk Temaşası*, s. 87. Müellif, kâhyalık eden bazı karagözcülerin isimlerini sayıyorsa da bunların hangi devirde yaşadıklarını tesbit etmek imkansızdır. Keza (s. 88) adları yazılı diğer hayâlbazların da zaman tasnifine tâbi tutulmadığını görüyoruz.

tın bu hâdiseden müteessir olmadığı anlaşılıyor.

Karagöz oyunları, meşrutiyeti müteakıp 5-6 senelik parlak bir devir geçirdikten sonra, bir cihetten biribirini takip eden harplerin, diğer cihetten tiyatro ve sinemanın rekabeti karşısında gittikçe rağbetten düşmüş ve perdeye yeni bir ruh nefhedecek san'atkârların yetişmemiş olması ve diğer içtimaî âmillerin tesiriyle hemen hemen tarihe karışmıştır. Bugün karagöz perdesi, ancak nâdir sünnet düğünlerinde ve İstanbul'un sapa semtlerinde vakit vakit anılan bir hatıra halindedir.

§ Yabancı seyyahların müşahede ve intibaları. — Osmanlı Türkleri arasında hayâl oyunlarının tarihçesini tesbit etmek bakımından, İmparatorluk dahilinde seyahatler yapmış ve hassaten İstanbul'u ziyaret etmiş bazı ecnebi seyyahların neşrettikleri eserlerde bu oyunlar hakkındaki kayıtlar hayli alâkabahştır. Türk membalarında malûmu ilâm endişesiyle düşülen lakonizme mukabil ecnebi seyyahlar, Türklere has orijinal bir tezahürün kendilerinde tevlit ettiği alâka dolayısiyle, hayâl oyunlarına dair epeyce tafsilât vermişlerdir. Ancak, perdede söylenen sözleri anlıyacak kadar Türkçe bilmemeleri ve tercümanlık hususunda ekseriya - Türklere karşı garezkârlığı muhakkak bulunan - Levantenlere müracaat etmeleri dolayısiyle, eserlerinde gördüğümuz intibaların sıkı bir kontrol ve tenkide tâbi tutulması icab eder. Keza bu seyyahların, yine Levantenlerin rehberliği altında, ekseriya, hayâl perdesinin âdabı haricine çıka-

rak ayak takımını eğlendiren karagözcülerin oyunlarını seyrettikleri düşünülecek olursa, oyun hakkında verdikleri hükümlerin hatâlı bir tamim neticesi olduğu görülür. Zaten **Evliya Çelebi** de, «bir gecede yüz kuruşa kanaat eden» fakir Yahudilerden mürekkep **Samurkaş kolu**'nun hayâl de oynattığını kayıd etmekle, arabî ve farisîye aşınâ, şiir ve musikiden anlar efendi takımından hayâlbazların bulunduğu bir devirde, bütün hünerleri grotesk sahneler tertip etmekten ibaret olan bazı oyuucuların mevcudiyetinden bizi haberdar eder. Bu hal, XVI. asrın sonlariyle XVII. asırda *Yeniçeri* ve *Levend*'lerin azgınlıkları yüzünden İstanbul'u istilâya başlayan ahlâk fesadının [1] bir neticesi de addolunabilir. Bu itibarla, yabancı seyyahların intibalarını tetkik ederken, bu noktaları göz önünde bulundurmak ve gerek müşahede, gerek hükümlerini olduğu gibi kabul etmemek zarureti vardır.

İstanbul'a gelip de hayâl oyununu seyreden ve intibaını eserine geçiren ilk Avrupalı, **Niclas Haunolth** olmuştur. Bu zat, **Murat** III ın oğlu şehzade **Mehmed**'in 1582 deki sünnet düğünü münasebetiyle yapılan şenliklerde tesadüfen bulunuyor ve gördüğü şenlikleri ve bu meyanda seyrettiği bir hayâl oyununu anlatıyor: «Sonra altı küçük tekerleğin üzerinde tahta

[1] Bu hususta devrin tarihlerinde görülen kayıtlar, hesapsızdır. Ayrıca, **Ahmet Refik**'in neşrettiği [*On altıncı asırda İstanbul hayatı*, (1553 - 1591), İstanbul, ikinci tabı, 1935 ve *Hicrî onbirinci asırda İstanbul hayatı*, (1000 - 1100), İstanbul, 1931] hazineyi evrakta bulunmuş vesikalarda, devletin bu gibi uygunsuzluklarla bir hayli mücadele ettiğini görüyoruz.

perdelerle kapanmış olan sahne, açık meydana doğru itildi. Ön tarafta yanlız bir beyaz keten bez vardı, iç tarafta ise ışıklar yanıyordu. İşte, bu ışıkların bulunduğu mahalde bir adam, bazı hakikî şekillerin gölgelerini perdeye aksettiriyordu. Meselâ bir kedi, bir fareyi, bir leylek bir yılanı yiyiyordu. Bundan maada, çıkan şekiller tıpkı dilsizler gibi birbiriyle işaretleşiyor, konuşuyor ve bu kabilden hareketler yapıyorlardı. Biri kovalıyor, öbürü koşuyordu. Bütün bunların seyri, eğer tasvirleri oynatan ipler [değnekler olacak!] görünmeseydi, çok daha hoşa gidecekti» [1]. Bu satırlarda bahsedilen oyunun hayâl olduğunda şüphe yoktur. Ancak «kedinin fareyi, leyleğin yılanı yemesi» her halde bir *gösterme* olsa gerektir.

1640-41 tarihlerinde -ki **İbrahim**'in cülusuna müsadiftir. - İstanbula gelen bir Fransız, **du Loir** da kısaca hayâlden bahseder: «Yemeği müteakip kadınlar, haremle selâmlığı birbirine birleştiren ve kafeslerle örtülü bir galeriye çıktılar ve oradan, kendilerini göstermeksizin, bizimkilerden çok daha ince bir zevki olan hayâlbazları - *Joüeurs de marionettes* - seyrettiler»[2].

Mehmet IV zamanında, 1652 - 57 arasında İstanbula gelen Fransız seyyahlarından *Thévenot*'nun eserinde [3] şunları görüyoruz: «Her ne kadar Türkler, evlerinde tasvire tahammül ede-

---

[1] **Niclas Haunolth**, *Neuwe Chronica Türckischer nation*, Frankfurt am Mayn, 1590, s. 489 (**Jacob**, *adı geçen eser*den naklen, s. 111-2).

[2] *Les Voyages du* **Sieur du Loir**, Paris, 1564, s. 173.

[3] **Thévenot**, *Relation d'un voyage fait au Levant*, Paris, 1665 s. 66 - 67.

mezlerse de, *marionette*'lerden de vaz geçemezler. Maamafih bunlar, umumî mahallerde değil, hususî ikametgâhlarda oynatılır. Bununla beraber ramazanda bu nevi oyuncuların kahvehane kahvehane dolaştıkları, kâfi derecede para topladıkları zaman oyuna başladıkları, aksi takdirde parayı iade edip savuştukları görülür. Bu maryonetleri oynatanlar, ekseriya Yahudilerdir. Ben başkalarının oynattığını görmedim. Bunlar maryonetleri Fransadaki gibi oynatamazlar, odanın bir köşesine bir kilim gererler, bu kilimin yukarısında, tahminen iki kadem boyunda beyaz bir bez parçasının örttüğü murabba bir yarık veya bir pencere vardır, arkasında ise bir çok şamdanlar yakılır. Oyuncular el gölgeleriyle bu perdede müteaddit hayvan şekilleri gösterdikten sonra, yassı küçük tasvirler oynatmağa başlarlar. Bunları perdenin arkasında o kadar meharetle harekete getirirler ki kanaatimce hasıl olan manzara bizim *marionette*'lerinkinden daha hoştur. Oyuncular aynı zamanda birçok türkçe ve acemce güzel şarkılar da söylerler. Fakat oyunun mevzuu gayet çirkindir, baştan başa gayrı ahlâkî kabalıklarla doludur. Buna rağmen Türkler bu oyundan pek zevk alırlar. Bir gece beni yemeğe davet eden bir mühtedinin evinde bulunuyordum. Burada da yemekten sonra hayâl oynatıldı. Mühtedinin mensup olduğu zat, Kandiye'de serdar **Hüseyin Paşa** ile beraber bulunuyordu. Bu zatın karısı hayâl oyununu seyretmek istediğinden, kendisini görmiyelim diye, dairesinin bizim bulunduğumuz salona açılan kapısına bir kilim gerdirdi ve oyun bitinceye kadar

orada kaldı. Oyun da üç saatten fazla devam ettikten sonra gece yarısını bir saat geçe bitti. Zira hayâlbazlar oyunu istedikleri kadar uzatırlar. Hanımın, diğer tasvirler meyanında belli başlı bir tip olan *Caragheuz*'ün yaptığı hayasızlıkları utanmadan seyretmesine şaşıp kaldım.»

Thévenot'nun bir mühtedinin evinde seyrettiği hayâl oyunu hakkında verdiği bu tafsilât ve hüküm üzerinde bir parça durmak lâzım geliyor. Zira **Thévenot**'yu müteakip gerek XVIII., gerek XIX. asırlarda karagözü seyreden ecnebiler, gördükleri oyun ne olursa olsun, aynı hükmü tekrarlamakta istical gösterirler. İçlerinde, Avrupalılarla alay edildiği için hayâl oyununu seyretmekten çekinenler [1] olduğu gibi, karagözün hayasızlığını tebarüz ettirmek maksadiyle gördükleri oyunları tahrif ederek anlatanlar bile vardır. Bunları daha ilerde göreceğiz. **Thévenot**'ya gelince, bir mühtedinin evinde seyrettiği hayâlbaz, herhalde **Evliya Çelebi**'nin zikrettiği *Samurkaş Kolu*'nun Yahudileri kabilinden, ayak takımını eğlendiren bir oyuncu olmalı. Bu gibilerin klâsik bir fasıl tertibindeki acizleri dolayısiyle oyunu bu tarzda kabalıklara boğmaları gayet tabiîdir. Ayni devirde, hayâl oyununu böyle soysuzlaştıranlara mukabil, medrese görmüş, hattâ tasavvuf erbabından, şark lisanlarına ve musikiye aşina, zamanın siyasî ve içtimaî cereyanlarından ha-

[1] **Carsten Niebuhr**: «Şarkta hayâl sahnesinde Avrupalıların âdet ve kıyafetleri gayet gülünç ve tahkiramiz bir tarzda teşhir edildiği için ben bu oyunlara gitmekten çekindim». *Reisebeschreibung nach Arabien und anderen umliegenden ländern*, I, Kopenhag, 1774, s. 188 (**Jacob**'dan naklen).

berdar diğer hayâlbazların an'aneye uyarak nezih fasıllar tertip etmekte oldukları muhakkaktır. Nitekim **Thévenot**'tan evvel hayâl oyununu seyretmiş olan Avrupalılarda - **N. Haunolth** ve **du Loi** - bu tarzda bir ithama tesadüf etmediğimiz gibi, 1675 te yapılan bir surda bulunup hayâlden bahseden **de la Croix**'da da [1] böyle bir kayıt görmüyoruz.

Selim III devrinde İstanbula gelen diğer bir Fransız seyyahı, **G. A. Olivier** de, fazla tafsilât vermeksizin, karagözden ve bilhassa oyunun gayri ahlâkiliğinden bahseder. Kendisi karagözü Büyükada'da bir kahvede seyretmiştir. İntibaını şu suretle nakleder: «Her gece, kapıları bütün meraklılara açık olan bir kahvede Türklerin pek hoşlandığı bir oyun oynatılmaktaydı. Bu oyunda, bizim Avrupanın en hayasız kadınlarının bile seyretmekten utanacakları sahneler bulunmasına rağmen, en akıllı uslu hanımların dahi kahveye dadandıklarını görüyorduk. Maamafih bunlar, kahveye girmiyorlar, sadece sokaktan seyretmekle iktifa ediyorlardı. Bu temaşanın adı *Kara-gueuze*'dür, bir nevi Çin gölgesidir ve payitahtın en büyük eğlencesini teşkil eder. Hali vakti yerinde olanlar, vakit vakit evlerinde karagöz oynatırlar. Seyircileri en fazla eğlendiren sahne, bir eşeğin bir Yahudi ile oynaştığı sahne idi».[2]

Olivier'nin, sebebini izah etmeksizin, verdiği

---

[1] **De La Croix**, *Mémoire*, Paris, 1684, s. 107.

[2] **G. A. Olivier**, *Voyage dans l'empire othoman*, Paris, 1800, s. 139-140.

bu hükmün bir benzerini de papas **Sevin**'de [1] görüyoruz. Türklerin örf ve âdetlerini tasvir ederken bile taassubunun derecesini gösteren bu zat, karagöz hakkında da pek şedit davranır ve Galata kahvelerinin birinde seyrettiği bir oyunu şu tarzda anlatır: «Piyesin kahramanı aşağılığın biridir, adı da *Caragus*. Sahneye mahut *Lampsaque* ilâhının bütün takım taklavatiyle birlikte çıkar. Birinci perdede evlenir ve faziletkâr hüzzarın önünde gerdeğe girer. İkinci perdede karısı doğurur ve çocuk derhal babasiyle pek müstehcen bir muhavereye girişir. Üçüncü perdede *Caragus*, derviş olur ve böylece, tarikate girer girmez korkunç bir ejderha zuhûr edip gerek kendisini, gerek diğer dervişleri yutar. Nihayet ejderha, böyle kötü bir yemeği hazmedemiyerek bütün tarikat mensuplarını birer birer kusar. Bunun üzerine tiyatro süprülür ve cemaat dağılır.»

Papas **Sevin**'in müteassıp zihniyetinden maada, karagözü Galata kahvelerinin birinde seyretmiş olması, oyunu bu tarzda tasvir etmesine sebebiyet vermiş olsa gerektir. Maamafih oyun, bazı unsurları itibariyle (*çocuk, ejderha, ejderhanın Karagöz'ü ve diğerlerini götürüp tekrar getirmesi*) eski hayâl fasıllarından biri olan *Kanlı Kavak*'ı da andırıyor. Şayet papas **Sevin**, *Kanlı Kavak* oyununu tahrif edip yukarıdaki şekle sokmamış ise, anlattığı mevzu, - Galata kahvelerinin o devirdeki hali malûm olduğuna göre - yine **Evliya**'nın bahsettiği hayâlbaz güruhundan birinin uydurması olmalıdır.

---

1 **Sevin**, *Lettres sur Constantinople*, Paris, 1802, s. 8.

XIX. asrın ortalarında İstanbul'u ziyaret eden Fransız edibi **Gérard de Nerval** de [1], karagözden bahsederken, iptida ayni ithamlarda bulunur ve hükmünü teyit maksadiyle de hepimizin bildiği *Mandıra* oyununu tamamen tahrif ederek anlatır. **Gérard de Nerval**'in bir *şebbazî*'de seyrettiği oyun, "*İffetinin kurbanı Karagöz*„ tarzında ilân edilmiştir. Perdede *gösterme* olarak, «önde evler ve çeşme olmak üzere İstanbul'un bir meydanı» vardır. Oyun başlayınca meydana evvelâ «bir kavasla bir köpek ve bir de saka» çıkar [2]. Müellif, bunu müteakıp, *Hacıvad*'ın gelip *Karagöz*'ü evinden *Küşterî meydanı*'na çağırmasını şöyle garip bir tarzda tahrif eder: «Evlerin birinden bir Türk çıkar, arkasında seyahat çantasını taşıyan bir köle vardır. Hali endişelidir. Maamafih, nihayet kararını verir ve meydanda başka bir evin kapısını çalar ve şöyle seslenir: «*Caragueus, Karagöz.* Sevgili dostum, hâlâ uyuyor musun?» *Karagöz* pencereden başını çıkarır, onu gürünce, sevinçle haykırır ve kendisinden giyinmek için müsaade istiyerek yine evine çekilir. Bir müddet sonra sokağa çıkarak dostunu kucaklar [3]». Prologu bile bu şekilde tahrif

---

[1] **Gérard de Nerval**, *Voyage en Orient*, Paris, 1869, s. 192-201.

[2] Kârı kadîm karagöz oyunlarında iptida perdeye bu nevi tasvirlerin çıktığı vaki değildir.

[3] Görüldüğü veçhile faslın *muhavere*'den evvelki mukaddimesi tamamen tahrif edilmiştir. Arkasında köle (?) ile çıktığı söylenilen tasvir, *Hacıvat*'tan başka biri değildir. *Hacıvad*'ın semaî okuyarak ağır ağır perdeye gelmesini ve perdede gazel okumasını müellif, tereddüt ve endişesine hamlediyor. *Karagöz*'ün kapı çalındıktan sonra pencereden başını çıkarıp sevinçle haykırması ve bil-

edilen *Mandıra* oyunu artık tanınmıyacak bir hale sokulur. Müellif, muhtelif tasvirler meyanında, perdeye faytonla gelen bir Fransız sefirinden de bahseder. Sefirin üç köşeli bir şapkası, muazzam bir prokası vardır, ceketi ve yeleği sırma işlemelidir!

Maamafih **Gérard de Nerval** *Karagöz*'ü, bütün kusurlarına rağmen, «alaycı bir burjuva veyahut, akli selimi, ikinci dereceden otoritelerin icraatını tenkit eden bir halk adamı [1]» olarak tavsif eder: «*Karagöz*, açık sözlüdür, o daima, ipe, kazığa ve satıra meydan okumuştur».

Görüldüğü veçhile, iptida karagözden peşin hükümlerle bahseden ve gördüğü oyunu tahrif ederek anlatan bu Fransız edibinin, sonunda, böyle bir neticeye varması, şayanı dikkattir. Bu neticede bir tenakuz görmesek bile, realitenin peşin hükümleri sarstığına şahit olmaktayız.

Yine XIX. asrın ortalarında (1852) İstanbul'a gelen **Charles Rolland** da karagözü itham hususunda ayni an'aneye uymaktadır [2]. Maamafih, «ahlâken iğrenç olmasına rağmen böyle bir oyunun ciddî bir şekilde tetkik edilmesi lâzımgeldiğini» ileri sürer. Nazarında perde, «Türk halk dehasının biricik tezahürü» dür. *Karagöz*'e gelince, «ruhen ve bedenen alil olan bu tipin,

---

hassa inip dostunu kucaklaması da sadece uydurmadır. *Karagöz*, bilâkis, *Hacıvad*'ın kendisini vakitli vakitsiz taciz ettiğine kızar ve inerek muzip dostuna temiz bir dayak atar.

[1] **Gérard de Nerval**, *ayni eser*, s. 201.

[2] **Charles Rolland**, *La Turquie Contemporaine, Hommes et Choses*, Paris 1854, s. 144-148,

bu kıvrık çeneli ve gaga burunlu (!) Osmanlının, çirkin insiyaklarından maada, içtimaî nizamın şumulünü tahmin hususunda garip bir dirayeti, gördüğünü meydana vurmakta tuhaf bir cür'eti ve meydana vurduğunu da hırpalamakta korkunç bir cerbezesi vardır». Ancak müellif, bu garip dirayetin, bu tuhaf cür'etin ve bu korkunç cerbezenin ne tarzda tezahür ettiğini, yine gördüğü bir oyunu tahrif etmekle tesbite kalkışır ve bu suretle yine peşin hükümlerinin fâsit dairesi içine düşer. Hernekadar bu tahrifte kendisine tercümanlık eden Levatenlerin bedhâhlığı âmil olmuşsa da, ehemmiyetini ilk hamlede kavradığı bu «Türk halk dehasının biricik tezahürü» nü tetkikte daha sâlim bir usul kullanması icabederdi. Bu mümkün olamayınca, o tarihten ancak otuz yıl sonra **Kunos** tarafından [1] zaptedilen *Hamam* oyunu, tebdili kıyafet ederek [2] müellifin bir

[1] **Ignacz Kunos**, *Három Karagöz - Játék*, Budapeşte, 1886. s. 7-39.

[2] **Rolland** oyunun mevzuunu anlatmadan önce, karagöz oynatılan kahveye nasıl gittiklerini söyler: «Birkaç genç Levanten, bana bazı mahallerde ancak ramazan günlerinde oynatılmasına müsaade olunan millî bir komedyayı gidip görmek teklifinde bulundular. Polis bu gibi yerlerden hıristiyanları ve hasseten ecnebileri uzaklaştırmaktadır (s. 145)». Müellif ve arkadaşları fes giyerek karşı yakaya geçerler ve kahveyi bulurlar. **Rolland**, Levanten arkadaşlarının tercümanlığıyla seyrettiği piyesi şu tarzda anlatır: «Böyle iptidaî bir san'atta tedriç kanunu gözetilmeyeceği için hayâlbaz, daha ilk kelimede maksada girer (!) ve oyun başlar. *Karagöz* perdeye çıkarken aşkın, fakat tamamen cismanî aşkın neş'esini, en geniş tesamüh erbabını bile utandıracak teknik tafsilâtiyle teganni eder [halbuki perdeye ilk

ahlâk tenkidinde bulunmasına vesile teşkil etmiştir.

çıkan *Hacivat*'tır ve okuduğu semaî ve gazel bahiyane olmaktan çok uzaktır]. Şarkısı bitince meydana türlü türlü hanımlar çıkar: bir paşa karısı, bir tüccar karısı, bir Ermeni sarrafının karısı, bir köylü karısı ve bir hoca kızı [halbuki bunlar hamama ilk gelenlerdir: *Şallı natır, Benli Nigâr*, hamam anası, ilh...]. *Karagöz* bunları görünce hemen alevlenir ve kendilerini iknaa çalışır [halbuki *Karagöz* sadece hamama girmek için çırpınır durur]. Kadınlar, evvelâ sahte bir hiddetle ve gittikçe şiddetini kaybeden itirazlarla *Karagöz*'e karşılık verirler ve sonunda razı olup pazarlığa girişirler. Fiatleri haylı yüksektir. *Karagöz* on parası bile olmadığını söyleyince hiddetle uzaklaşırlar. Nihayet *Karagöz* münasebetsiz bir eve gitmeğe karar verir. Kapıyı çalar, fakat burada da iyi karşılanmaz. Ricalarına, vaidlerine ve hilelerine rağmen mütemadiyen kendisini kovarlar [halbuki *Karagöz* sadece hamamdan kovulur). Nihayet kızar ve kapıyı kırmak ister. Fakat üzerine kocaman bir köpek salıverirler. Köpek gülünç bir mücadeleyi müteakip *Karagöz*'ü hadım eder ve kaçar [halbuki *ayvaz Serkis*'in köpeği sadece *Karagöz*'ü bacağından ısırır]. Zavallı *Karagöz*, tekrar eski haline gelebilmek için evin tellallığını kabul eder. Oyunun ikinci kısmında *Karagöz*, birbiri peşi sıra bir paşayı, bir hocayı, bir sarrafı, bir taciri, bir askeri, bir dervişi, bir yahudiyi, bir hıristiyanı, bir hammalı... ilh... eve götürmek teşebbüsünde bulunur [Halbuki *Karagöz* hamama giden *Yahudi, Beberuhi, Kınnabî zade, kilci Himmet, Hacı Kandil, Acem*, ilh... in peşine takılıp içeriye girmek ister, fakat her defasında hilesi meydana çıkıp kovulur]. Evvelâ herkes mukavemet eder. Herbiri ahlakî bazı prensipler ileri sürdükten sonra, nihayet kendisini böyle bir işten meneden hakikî âmilleri ifşa eder. Paşa haysiyetinden bahseder, hoca itibarından, sarraf kredisinden, yahudi masraftan korkar, tüccar tehlikeden dem vurur. Başka hazlar tehayyül eden derviş böyle kaba zevkleri istihkar eder. Bununla beraber, *Karagöz*-ün güldürücü cerbezesi, paradoksları ve tasvir ettiği

İstanbul'u ziyareti yine ayni tarihe tesadüf eden romantik bir Fransız şairi **Th. Gautier**, eserinde karagöze ayrı bir fasıl tahsis etmiştir [1]. **Gautier** *Karagöz*'de, bu «burnu papa an gagasına benziyen siyah, kısa ve kıvırcık sakallı, öne fırlak galoş biçimi çeneli» tasvirde, Türk tipinin oldukça muvaffak bir karikatürünü bulur. *Karagöz*'ün fizyonomisi «belâhat, şehvaniyet ve hilekârlığın bir halitasıdır»; [2] o, «ilkçağın, Türk kıyafetine girerek haremlerin, çarşıların, esir pazarlarının, kahvehanelerin arasına salıverilmiş, şark hayatının sayısız ivicacı içinde yuvarlanan, küstah, *cynique* ve merhametsiz bir kır ilâhıdır».[3] **Gautier** artık perdede hayasızlıklar yapmıyan *Karagöz* ile, *Polichinelle*, *Punch*, ilh..., hattâ *Moccus* arasında bir karabet bulmağa çalışırsa da kendisine onun, «**Salâhattini Eyyubî** devrinde yaşamış bir vezirin karikatürü olduğu söylenince», [4] menşeinin şark olduğuna kanaat getirir.

Gautier, seyrettiği oyunları ve gördüğü tasvirleri tesbit hususunda daha realist davra-

---

zevk sahneleri karşısında bütün mukavemetleri tedricen erimeğe başlar. Her biri, çok gülünç bazı bahanelerle *Karagöz*'e uyarlar [halbuki hamama gidenler, sıra ile *Karagöz*'ü atlatmak isterler]. En son sahnede evin içinde geçen türlü hayasızlıklar seyredilir [halbuki kubbeden düşen *Karagöz*, bir aralık etrafı telaşa verdikten sonra hamamı basan *Bekri Mustafa* yahut *Mandıralı Tuzsuz Bekir* tarafından diğer müşterilerle beraber kapı dışarı edilir]. **Rolland**, *adı geçen eser*, s. 144 - 148.

[1] **Théophile Gautier**, *Constantinople*, Paris, 1856, (XIV. Karagheuz).

[2] *Ayni eser*, s. 173.

[3] *Ayni eser*, s. 179.

[4] *Ayni eser*, s. 180.

nır. Pek az tahrif ederek anlattığı *Bahçe* oyununda, *gösterme*'den (bir fidanın üstüne konmuş bir Çin sülünü) tutunuz da, elinde fesliğeni, arkasında redingotu ve başında fesi ile [**Abdülmecit** devri kıyafeti] perdeye gelen *çelebi*'yi, atlarının üstünde dimdik, şairane bir üslûpla söz söyliyen *Acem*'leri, ilh... olduğu gibi canlandırır. *Büyük Evlenme* oyunu da, aslına yakın bir tarzda anlatılmıştır. Burada, *Karagöz*'ün dört araba, dört talika, dört yük beygiri, dört deve, dört inek, dört keçi, dört köpek, dört kedi, içi kuşlarla dolu dört kafesten maada, minderler, nargileler, iskemleler, halılar, fenerler, mücevher mahfazaları, elbise sandıkları, çanak çömlek, ilh... taşıyan hamallardan mürekkep çeyiz alayını bütün teferruatiyle seyrederiz[1].

Gautier'den sonra İstanbul'a gelenlerin eserlerinde de karagüz'ün hayasızlığı hakkındaki hüküm, daha bir müddet an'ane halinde devam eder [2].

Ancak XIX. asrın sonlarına doğru karagöz

---

[1] *Ayni eser*, s. 176. «*Karagözün Evlenmesi*, manzarası bol bir oyundur. *Karagöz* güzel bir kızcagız görür ve çabuk alevlenen bir tabiati olduğundan, derhal abayı yakar. *Karagöz*'ün sevgilisi, sürmeli gözlü, kırmızı dudaklı, boyalı yanaklı, opera-komik sultanlarının elbisesini giymiş, cilveli ve güzel bir tasvirdir. Söz kesilir ve *Karagöz* düğün hediyelerini gönderir. Dügünü müteakıp kadıncağız hemen, kocasının hiçbir kabahati olmaksızın, bir çocuk doğuruverir. Böyle daha evlendiği gün baba olan zavallı *Karagöz* de, bu işe bir hayli hayret ettikten sonra nihayet, tıpkı Parisli bir koca gibi, bahtına boyun eğer».

[2] Bu meyanda **Edmond de Amicis**'in *Constantinople* (Paris, 1885 s. 133) adındaki eserini zikredebiliriz.

oyunu Avrupalı müsteşriklerin nazarı dikkatini celbetmiye başlamış ve ilk olarak Macar **Kunoş**, 1886 da karagöze dair neşrettiği bir esere, oynatılırken zaptettiği üç oyunu (*Hamam, Vuruşma, Yazıcı* oyunları) dercetmiştir. **Kunoş**'u müteakıp **Lushan**, **Jacob** ve diğerlerinin gerek matbu, gerek kendi zaptettikleri perde oyunlarını tercüme ettiklerini ve bunlar üzerinde edebî ve lisanî tetkikatta bulunduklarını görüyoruz. Bilhassa **Jacob**'un *Das türkische Schattentheater* (Berlin, 1900) adı eseri ile karagöz tetkikleri tamamen ilmî bir mahiyet almış ve Türklerde hayâl oyununun tarihçesini tesbite ilk defa olmak üzere bu eserde teşebbüs edilmiştir. Bu mevzuda yapılan araştırmalar neticesi olarak, Avrupalı seyyahların karagöz hakkında tekrarladıkları ağır ithamların da haddinden fazla mübalâgalı olduğu meydana çıkmıştır.

Karagözün tarihçesini tesbit hususunda, izini ancak on yedinci asra kadar takip edebildiğimiz «sultan **Orhan - Küşterî**» rivayeti, tarihî bir vesika kıymetini haiz olmaktan ziyade, halkın nazarında perdenin nasıl telâkki edildiğini belirtmek ve binnetice halk zihniyetinin bu oyun karşısındaki durumunu göstermek itibariyle mühimdir. Hakikaten bu rivayette, hayranlık ve korku hissettiği lejander varlıklara tabiatüstü (*sunaturel*) kudretler izafe eden halk muhayyilesinin, perdede hareket edip söz söyliyen tasvirler karşısında da, buna müşabih bir davranışta bulunduğunu görüyoruz. Rivayetin bir varyantında gördüğümüz *kesik baş* hikâyesi, Türk halk muhayyilesinin islâmiyetten evvel *kam*'lara,

islâmiyeti müteakıp ta Türk-İslâm velileriyle Osmanlı serhatlerinde çarpışan gazilere izafe ettiği [1] fevkalâdeliğin bir başka tezahürüdür. Şüphesiz, halkın perdeyi yaratanlara verdiği bu kıymette, iptidada oyunların herhalde tasavvufî olması lâzımgelen mahiyetinin de tesiri vardır.

Vesikalara gelince, bunlar, hayâl oyunlarının Türkler arasında intişarının, **Orhan - Küşterî** rivayetinde görülen tarihten çok daha eski bir devre irca etmekte ve Türk muhaceret ve akınlarının güzergâh ve istilâ sahalarında bu oyunun mevcudiyetini göstermektedir. Maamafih umumiyetle bu vesikalar, sadece hayâlin mevcudiyetine delâlet eden birer kayıt mahiyetinde olduklarından, oyunun tarzı, mevzuu ve tipleri hakkında fazla tafsilâtı ihtiva etmezler. Osmanlı Türkleri arasında hayâl oyunlarının tarihçesini tesbite çalışırken gördüğümüz eski kayıtlar da, bu husustaki merakımızı tatmin etmekten hayli uzaktır. Tarihlerde hayâlden ancak bir kelime ile bahsedilir. Edebî eserlerde ise hayâl, ekseriya bir teşbih unsuru olarak geçer. Ancak **Ebussuud**'un fetvası, **Evliya Çelebi**'nin verdiği malûmat, **Kânî'** nin *Hezeliyat*'ındaki telmihler kabilinden bazı nadir ipuçları sayesinde oyunun mahiyeti ve tekâmülü hakkında bir fikir edinebiliyoruz. XVI. asırdan - **Kanunî** devrinden - başlayıp ta XIX. asrın ortasına kadar İstanbul'da hanedan azasının doğum, sünnet ve evlenmeleri şerefine yapılan şenlikleri tasvir eden *surname*'lerde bile, Mısır'dan gelen canbazlar, tiryakilere yapı-

[1] **M. Fuat Köprülü,** *Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman hikâyesi*, İstanbul, 1930, s. 45-46.

lan muziplik, havaya atılan hünerli fişekler, ilh... hakkında mufassal kayıtlar bulunduğu halde, hayâlden ancak isim zikretmek suretiyle bahsolunur. Bu, muhtemelen malûmu ilâm etmemek endişesiyle böyle olmuştur.

Yine XVI. asırdan itibaren yabancı seyyahların eserlerinde karagöz hakkında gördüğümüz kayıtlar da, objektif bir tasvir olmaktan ziyade, bazan bilgisizlik, bazan da suiniyet ile verilmiş hükümlerden ibaret bulunuyor. Ancak bir kaçında hayâl oyunlarının mevzuu ve esprisi hakkında, bir yığın tahrifat arasından bazı doğru müşahedelerin belirdiğini görmekteyiz. Fakat **Gautier**'den sonra da, **Thévenot** an'anesini devam ettiren seyyahların tuhaf bir israrla vakıaları tahrifte devam ettiğine şahit oluyoruz.

Vesikaların bu nedretine ve mevcutlarının ise bazan fazla muhtasar, bazan da ihticaca gayrı salih olmasına rağmen Türklerde hayâlin tarihçesine dair bazı umumî neticeler çıkarmak mümkündür. Evvela, hayâl oyunlarının Anadolu Türklerinde ana yurttan getirilmiş millî bir an'ane halinde devam ettiğini veya öylece benimsendiğini kabul edebiliriz. İslâmî kültürün tesiri altında türlü adlar almasına - *lû'b-u hayâl, hayâl-i zıl*, ilh... - rağmen oyun, daima millî ruhun damgasını taşımış ve bir aralık mevzuları doldurması lâzım gelen tasavvufî zihniyet bile perdeyi munhasıran bir ümmet ruhunun mâkesi haline getirememiştir. Bu noktayı, hayâl oyunlarının muhtelif milletlerde arzettiği hususiyetleri tetkik ile, daha iyi tebarüz ettirmiş olacağız. Keza Türk karagözü, sadece

şenliklerde, düğünlerde ve ramazanda oynanan alelâde bir eğlence olmakla kalmamış, ibret dersi olduğunu şeyhülislâmlara kabul ettirecek kadar rağbet ve itibar kazanmıştır. Yine, İmparatorluğun kapladığı sahayı bile aşıp yayılmak hayatiyetini gösteren bu oyun, her gittiği yerde mahallî ruhu ifade etmekle beraber, aslî karakterini de tamamen kaybetmemiş, bilâkis Türk halk espri ve hikmetinin (*sagesse*) en müessir bir propaganda vasıtası olmuştur. Bundan maada, perdenin asırlarca *meddah* ve bilâhare *orta oyunu* ile birlikte, temaşa ihtiyacımızı tatmin ettiğini de unutmamak lâzım gelir.

İşte, birer bedahet mahiyetinde bulunan bu noktaları tesbit ettikten sonra, Türk halk ruhunun perdede tezahürünü daha yakından tetkik edebiliriz. Bunu, iki bakımdan denemek niyetindeyiz:

1 — Hayâl perdesinde halk ruhunun vak'alar ve hâdiseler karşısındaki davranışı.

2 — Halk ruhunun insanlar (tipler) hakkında verdiği hükümler.

Önümüzdeki fasılda, perde oyunlarını esas ittihaz ederek bunlarda halk ruhunun vak'a ve hâdiselere verdiği kıymeti tesbite çalışacağız.

II

KARAGÖZ OYUNLARI VE CEMİYET

Şarkta hayâl oyunları, intişar ettiği her muhitte o muhitin dünya görüşü ile içtimaî hayatına mâkes olmuştur. Halk kütlelerinin dünya görüşü ile cemiyet hayatı ise, tarihî oluş, din, geçinme şartları, ilh... gibi mütenevvi âmillerin tesiri altında teşekkül ettiğinden, muhtelif halk kütlelerinde bu nevi san'at tezahürlerinin birbirinden farklı olması icap eder. Hakikaten her halk kütlesinde, kendine has içtimaî âmillerin şekil verdiği orijinal san'at tezahürleriyle karşılaşırız. Maamafih bunu söylemekle, halk kütlelerini karşılıklı tesirlere imkân vermiyen kapalı birer daire olarak tasavvur etmiyoruz. Bilâkis, bu gibi tesirlere, müşterek menşe, içtimaî şartlarda benzerlik, hattâ komşuluk hallerinde bile az çok rasgelmekteyiz. Ancak bu kabîl tesirler, münevver zümrelerin birbirine olan tesirlerinden daha az şümullü ve daha az devamlıdır. Halk muhayyilesinin hariçten gelen tesirlere büyük bir temsil (*adaptation*) kudretiyle mukavemet ettiği ve onları kendi içtimaî bünyesine uydurup tanınmaz bir hale getirdiği, her zaman müşahede olunabilen vakıalardandır. Halkın bu çeşit adaptasyonlarında bile, kendine has içtimaî ve psikolojik âmillerin yaratıcılık

damgası görülür. Hayâl oyunlarında ise halk ruhunun bu yaratma ve temsil kabiliyeti, bütün kudretiyle tezahür eder. Perdenin an'anesi, esprisi, mevzu ve tipleri tamamen mahallî veya millî bir mahiyettedir. Her oyunda halk ruhunun hâdiseler karşısındaki reaksiyonu ile - ş'enî (*réel*) veya yapma (*ficrif*) - tipler yaratma kabiliyeti, diğer folklor mahsullerinde görüldüğünden daha büyük bir vuzuh ve kat'iyetle belli olur. İşte bu fasılda tetkikına çalışacağımız nokta da, bizde halk ruhunun karagöz perdesinde vak'a ve hâdiselere verdiği kıymet, diğer tâbirle, halkın psiko sosyal reaksiyonları olacaktır. Böyle bir tetkikte bulunabilmek için halli lâzım gelen ilk mesele, klâsik karagöz oyunlarının Osmanlı cemiyeti ile olan *réel* münasebetini tesbit etmektir. Bu yapıldıktan sonra *kârı kadîm* oyunların tasvir ve tasnifine geçerek, psiko-sosyal tahlilde kullanacağımız malzemeyi ihzar etmiş olacağız. Şimdilik, önümüzdeki paragrafta, mevzuları hakkında bir fikir edinmemize kâfi vesikaları bulunan eski oyunların, tekabül ettikleri devirlerdeki halk hayat ve zihniyetine mâkes olup olmadıklarını araştırmakla işe başlamak niyetinde bulunuyoruz.

§ Karagöz oyunları ve Osmanlı cemiyeti.— Bizi karagöz oyunlarının mahiyet ve mevzuları hakkında az çok tenvir edecek ilk vesikalar, XVII. asrın ortalarına aittir. Bundan evvelki asırlardan kalma vesikalarda hayâlin ancak adı geçer. Binaenaleyh Osmanlı İmparatorluğunun teşekkül anlarında oyunun mahiyeti ve mevzularına dair ancak bazı faraziyelerde bulunmak

imkânı vardır. İşte hayâl oyunlarının Anadolu Türkleri arasında iptida epope ve tasavvuf merhalelerinden geçtikten sonra, Osmanlı İmparatorluğunun kuvvetle teessüsünden itibaren satirik bir mahiyet alması da, bu neviden faraziyelerin akla en mülâyim gelenidir. Zaten XIII. ve XIV. asırlarda Anadolu'nun fizyonomisi, tasavvuf cereyanları ile epik bir cihat hayatının imtizacından teşekkül eder. Bu devirde Anadolu'daki Türk halk kütlelerinin haleti ruhiyesini tayin eden bu âmillerin, bütün duygu ve fikir sahalarında tezahür ettiği görülür [1]. Hayâl perdesinin de ayni manzarayı arzetmesi kuvvetle muhtemeldir. Bir Yunan ansiklopedisi de [2] eski karagöz oyunlarının tamamen tasavvufî bir mahiyette olduğu kanaatindedir. Perdenin tasavvufî karakteri tedricen kaybolup ta yerini içtimaî hicve bıraktıktan sonra dahi, oyunlarda bu devirden kalma olduğunu zannettiğimiz bazı izlerin zamanımıza kadar geldiğini görüyoruz. Nitekim *Hacıvad*'a, *Karagöz* ile *muhavere*'ye başlamadan evvel, perdede söyletilen gazeller [3] tamamen mutasavvifanedir. Bu gazeller-

---

[1] **M. Fuat Köprülü**, *Türk Edebiyatında ilk Mutasavvıflar*, İstanbul, 1918 s. 283-286.

[2] Büyük *Pyrsos* ansiklopedisi, *Karagöz* maddesi (**Caïmi**, *Karaghiozi*'den naklen). Makalede İslâm âleminde hayâl oyunlarının ahlâkî karakteri tebarüz ettirildikten sonra, iptidada, «günahkâr *Karagöz*'ün, *Hacıvad*'ın irşadiyle hak yoluna girdiğini» gösteren mevzuların mevcudiyetinden bahsedilmektedir.

[3] İlk nümunelerini **Evliya Çelebi**'de ve **Birrî** divanında gördüğümüz bu perde gazelleri, eda ve muhteva itibariyle birbirine pek benzer. Hepsinde perdenin tasavvufî manası ile oyunların birer darsi ibret olduğu muh-

de perdenin, tıpkı kâinat gibi, bir suret mülkü olduğu ve «nice Karagözleri mahvettiği» söylendikten sonra, tasvirlerin değneklerini elinde tutan *Üstat* imajiyle de beşerî iradenin hududuna işaret olunur. Hattâ *Hacıvad*'ın gazelden önceki «*hay Hak!*»ı bile sufiyane bir sayhadır.

Hayâl oyunlarının hangi devirde içtimaî hiciv haline inkılâp ettiğini katiyetle tayin etmek, vesikaların kifayetsizliği yüzünden imkânsızdır. Maamafih bazı emmareler sayesinde bu istihalenin XV. ve XVI. asırlarda başlayıp XVII. asırda tamamlandığını tahmin edebiliriz. Türklerin İstanbul'u fethi ile açılan devir, **Yıldırım Beyazıt** zamanında başlıyan zümreleşmeyi gittikçe takviye ederek, halkın ruhunda saray-kulübe kontrastını uyandırmış olsa gerektir. Yine İstanbul'un fethi ile Türk halk kütlesinin muhtelif etnik gruplarla yanyana yaşamıya başlaması, karagöz oyunlarında *taklit* dediğimiz tip parodisinin teşekkülünde âmil olmuştur. XVII. asırda ise, **Evliya Çelebi**'nin verdiği tafsilâttan, oyunların bugünkine tamamen benziyen bir mahiyet almış olduğunu görüyoruz.

Hakikaten **Evliya Çelebi,** muhtelif hayâlbazlardan bahsederken, oldukça dağınık bir tarzda olmakla beraber, hem zamanındaki bazı karagöz fasıllarının isimlerini sayar, hem de bu fasıl-

---

telif imajlarla tekrarlanır. Ancak Meşrutiyet devrinde yazıldığı söylenen (**Selim Nüzhet**, *Türk Temaşası*, s. 79) bir *perde gazeli*'nde:

Bir hayâldir Karagözle Hacı Evhad namımız
Nushü penddir kârımız huddam-ı mülkü milletiz

oyunun içtimaî tenkit mahiyetine bir telmih görülür.

ların an'anevî şemasını anlatır. **Evliya**'dan öğrendiğimize göre, XVII. asırda da oyuna bir *perde gazeli* ile başlanır. *Muhavere* de oyunun esaslı unsurlarındandır. Nitekim **Evliya**'nın bahsettiği hayâl-i zılci **Mehmet Çelebi**, yalnız *Hacıvat - Karagöz* muhaveresini onbeş saat uzatabilmektedir. Bu muhaverelerin mevzuu hakkında tafsilât yoksa da, **Evliya**'daki «gûnagûn mukaffa taklitler» kaydından, *Hacivad*'ın mustalah ifadesi karşısında *Karagöz*'ün ters anlamaları veya *gel-geç* muhaveresi kabilinden bir nevi güldürücü müşaere manâsını çıkarmak mümkündür. Maamafih «her kelâmın neticesi hikmet» olduğuna göre gerek muhavere, gerek oyunlarda sufiyane edadan maada, bir de dersi ibret bulunsa gerektir. Bu ibret dersleri ise, halkın cemiyette bulduğu sakat tarafları kendine has mantık ve cerbezesiyle tenkit ve hicvinden ibaret olmalıdır. Hakikaten yine **Evliya**'nın verdiği malûmattan, XVII. asırda karagöz perdesinin tam manâsıyle içtimaî bir hiciv mahiyetinde olduğunu anlıyoruz. **Mehmet Çelebi**'nin repertuvarını teşkil eden oyunlardan on tanesini zikreden **Evliya**'da, bunlar hakkında fazla tafsilât olmamakla beraber, devrinin en makbul oyunlarının mahiyetine dair bazı ipuçları buluyoruz.

Evliya'nın taklit namı altında zikrettiği oyunlar şunlardır: 1) **Civan Nigâr**, 2) *Hoppa*, 3) *dilsizler* 4) *dilenci Arap ve Arnavut*, 5) **Bekri Mustafa** *ile dilenci kör Arap*, 6) *mirasyedi Çelebi*, 7) *devranî Çelebiler*, 8) *üç eşkiya Çelebiler*, 9) **Civan Nigâr** *hamama gidip Gazi Boşnak hamamda Civan Nigâr'ı basıp Karagöz'ü geri yandan bağlayıp hamamdan çıkarması*, 10) *Hacı*

Ayvat babası Şerbetçizade [1]. Yalnız isimleri zikrolunan bu oyunlardan bir kaçının zamanımıza kadar devam edip bugünkü karagözcülerce de malûm bulunduğunu zannetmekteyiz. Nitekim *Civan Nigâr* taklidi, bize, bilâhare *Kanlı Nigâr* adını alan oyunu hatırlatıyor [2]. *Hoppa* taklidi de, bugün *Yalova Sefası* adiyle tanınan oyun olsa gerektir [3]. **Bekri Mustafa, Murat** IV devrinde yaşamış olan bu garip şahsiyet, bugün dahi bazı fasılların sonunda bir nevi adaletçi (*justicier*) olarak arzı endam eder. *Üç eşkiya Çelebiler*'in de bugün *Orman* oyununa tahavvül ettiği düşünülebilir. *Gazi Boşnağ'ın hamamı basıp Karagöz'ü çırıl*

---

[1] **Evliya Çelebi**, *Seyahatname* I. s. 654.

[2] *Kıskanç Hemşireler* (**İhsan Rahim**, cüz 3, İstanbul, 1325), *İki Kıskanç Karı* (**Salih, Sussheim** tarafından tercüme ve neşrolunmuştur, 1909), *İki Kıskanç Kadın* (**Vasıf**, İstanbul, 1933) adlarını aldığı gibi *Kanlı Nigâr* (**Ritter**, *Karagös*, 1924) ismiyle de tanınan meşhur oyunun *zenne*'si, oyunun ünvanı ne olursa olsun, daima *Nigâr* adını taşır. Bu oyunda *Nigâr*, ortağı ile birleşip, kendilerini islâh etmek için evlerine girmek isteyen bütün mahalleliyi dögerek ve soyarak sokağa atar ve sonunda *Tuzsuz Bekir*'in (**İhsan Rahim, Vasıf**) veya *Zeybeğ*'in (**Nazif - Ritter**) müdahalesiyle soyulanların elbiselerini iade etmek mecburiyetinde kalır.

[3] Gerek **Kunoş**'ın, 1899 da, **Radolff**'un (*Türk kavimleri halk edebiyatı nümuneleri*, VIII) inde neşrettiği *Yalova Sefası*'nda, gerek **Memduh** (*Karagözün Yalova Sefası*, İstanbul 1924) ve **K. M. Vasıf**'ın (*Karagöz Yalova Sefasında*, 1933) yazıp bastırdıkları ayni oyunda, *çelebi*'nin adı daima *Hoppa*'dır. Bunun bir tesadüf eseri olmadığını, *Karagöz*'ün *Çelebi*'yi aramağa giderken ismini ters anlayıp *Hoppa* yerine mütemadiyen *hokka, okka, lokma* getirmesinden anlıyoruz. Diğer oyunlarda çelebinin ismi, karagözcünün fantezisine göre değiştiği halde, bu oyunda daima *Hoppa* kalması şayanı dikkattir.

çıplak sokağa atması ise, muhakkak bugün *Çifte Hamamlar* veya sadece *Hamam* diye bilinen oyunun mevzuudur.

Evliya'nın kaydettiği oyunlar ile bugünkü karagözcülerin mevzuları arasındaki münasebetler, sadece isim benzerliğine dayanmakla kalmaz, bilâkis, tarihî vesikalar da, yukarda işaret ettiğimiz oyunların mevzularını andıran bazı hâdiselerin, XVI. ve XVII. asır İstanbul hayatında hakikaten vukua geldiğini göstermektedir. Nitekim daha XVI. asrın ortalarında, - *Kanlı Nigâr* oynunda olduğu gibi - bütün mahalleliye karşı gelecek kadar azılı kadınlardan bahsedildiğini görüyoruz [1]. Şair **Nef'î** de (ölm. 1044-1635), *Siham-i Kaza*'sında, zamanının namlı alüftelerinden **Kirli Nigâr** adındaki kadını şiddetle hicveder [2]. **Evliya**'nın **Civan Nigâr**'ı ve karagözcülerin *Kanlı Nigâr*'ı ile **Nef'î**'nin bu **Kirli Nigâr**'ı arasında kat'î bir münasebet tesis edilemese dahi, XVII. asrın hayâl perdesinde arzı endam eden *Nigâr* tipinin yine o asırlarda emsaline kesretle

---

[1] **Ahmet Refik**, *XVI. asırda İstanbul hayatı*, İstanbul, 1935, s. 38-39. 973-1565 tarihini taşıyan bir hükümde, **Arap Fatma** isminde uygunsuz bir kadının - ki bir Yeniçerinin karısı imiş - evini basmıya gelen mahalleliye «imamınıza, kadınıza ve şeriatinize lânet» diye küfürler savurduğunu okuyoruz.

[2] **Nef'î**'nin *Siham-i Kaza*'sında **Kirli Nigâr**'ı hicven yazdığı müteaddit kıt'alardan bir tanesini - en az galizini - nümune olmak üzere kaydediyoruz:

Terkeylemedi eski huyun köhne orospu
Fısk eyleriken bir iki oğlan uşağıyle
Mecliste basıp yine felek **Kirli Nigâr**'ı
Divan-ı Hümayuna götürdü eşeğiyle

rasgelinen meşhurelerden birinin karikatürü olduğuna hükmedebiliriz.

Gazi Boşnak adındaki bir *Yeniçeri* veya *Levend* zorbasının kadınlar hamamını basması da, yine o devirdeki bu çeşit bazı taarruz hâdiselerinin bir parodisidir. Hakikaten, XVI. asrın sonlarına doğru İstanbul kadısına gönderilen bir hükümden [1], mahalle aralarında açılan meyhanelerde sarhoş olan «bazı fâsiklerin avretler hamamına girip kadınlara» tasallût ettiklerini öğreniyoruz. **Evliya**'nın bahsettiği oyuna, bu neviden bir hâdisenin örnek olduğu muhakkaktır. *Hamam* namiyle zamanımıza kadar devam eden bu oyunda bilâhare bazı değişiklikler olmuştur.

Hoppa taklidinde mevzuubahs edilmesi lâzımgelen **Yalova**'nın XVII. asırda İstanbul halkının pek gözde bir mesiresi olduğuna dair yine **Evliya Çelebi**'de oldukça tafsilât vardır [2]. **Evliya**, Yalova ılıcalarının ne zaman bina edildiği hakkında deveran eden rivayeti anlattıktan sonra, İstanbulluların gelip bu civarda çadırlar içinde bir müddet kaldıklarını ve kendisinin ziyaretinde «iki yüzden mütecaviz haymelerler» bulunduğunu kaydeder. Ilıcalara gelenler, burada zamanlarını zevk ve safa ile geçirmektedirler, öyle ki «her sene kiraz mevsiminde bu dağlar, bu ılıcalar hatırı için bir sefagâh olur.»

Bekri Mustafa ile *dilenci Arap* tiplerinin de yine o devrin İstanbul halkınca malûm hakikî şahsiyetlerin birer karikatürü olduğuna şüphe yoktur. Bugün an'anesi mazbut oyunlarda muh-

---

[1] **Ahmet Refik**, *adı geçen eser*, s. 141-142.
[2] **Evliya Çelebi**, *Seyahatname* II, s. 66-67.

telif taklitler meyanında görünen *dilenci Arap*[1], daha XVI. asırda İstanbul sokaklarında sürü sürü dolaşıp halkı taciz eden arap dilencilerinin halini hatırlatır. Hakikaten bu neviden bazı dilencilerin «esvak ve mahallâta suale çıkıp ibram-ı galiz ve cerr-i sakil eylemekle ehl-i ırz olanları rencide» ettiklerini yine XVI. asır sonlarına doğru İstanbul Kadısına yazılan bir hükümden anlıyoruz [2].

Bütün bunlar, **Evliya Çelebi**'de ismi geçen oyunlardaki mevzu ve tiplerin, devrin hâdise ve şahsiyetlerinden çıkarıldığını gösterir. Hakikaten bu asırda perdenin mevzuları, İstanbul mahalle ve sokaklarında zaman zaman vukua gelen hâdiselerden ilham aldığı gibi tipler de, halk arasında yaşayan ve halkta bazan korku, bazan sevgi, bazan da sadece hayret uyandıran kimselerin karikatürü olmuştur. Bu itibarla denilebilir ki perde, bütün malzemesini halktan almış ve yine halkın hâdiseler ve insanlar hakkındaki duyuş ve düşünüşünü tecelli ettirmiştir. Maamafih **Evliya**'nın saydığı oyun isimleri ile tiplerin *saray*, *medrese* veya *ocak* ile aşikâr bir münasebeti olmaması, halkın cemiyet hicvinde yalnız kendi hayatını nazarı itibara aldığına delâlet etmez. Elbette XVII. asrın hayâlbazı, bu gibi sahalara dil uzatınca, **Nef'î**'nin akibetine

---

[1] Bugün bilinen karagöz oyunlarında ekseriya *Hacı Kandil* adiyle taklitler arasına sokulan *ak Arap*, oyununa göre mahalleli, dilenci, kabakçı, ilh... olur. Dilenci olduğu zaman, *Karagöz*'den sadakayı koparınca, tecvitle türkçe olarak öyle bir duaya başlar ki *Karagöz* ancak sonunda bu duanın betdua olduğunu farkeder.

[2] **Ahmet Refik**, *adı geçen eser*, s. 139.

uğrayacağını kestirmiş ve perdesine *saray*, *medrese* ve *ocağ*'ı olduğu gibi aksettirmekten çekinmiştir. Fakat buna mukabil halk senbolizmi, perdeye kolları sıvalı bir amele kıyafetiyle ve bir mahalleli hüviyetiyle çıkardığı *Hacıvat*'ta *Enderun*'u, beli yatağanlı, eli piştovlu **Bekri Mustafa** veyahut *Mandıralı Tuzsuz Deli Bekir*'de de *ocağ*'ı yaşatmıştır. Saray ve İstanbul halkına kâbüslü günler yaşatan zorba takımının kanlı icraatı bile, perdede ancak hamam, mahalle, meyhane ve pereme [1] baskınları şeklinde karikatürize edilerek gösterilmiştir.

XVII. asırda hayâl oyunlarının aktüaliteyi ne kadar yakından takip ettiğini yine **Evliya Çelebi**'den aldığımız [2] şu fıkra pek güzel gösterir. **Evliya**'nın mukallit **Şengül Çelebi**'den dinlediği ve bir hayâl faslında geçmiş olduğunu tahmin ettiğimiz mevzu şudur: «**Şengül Çelebi**, *Hacıvat* Çorbacının *acemi oğlanlari*'yle gece İstanbul'da kol dolaştığını taklit yapardı. Her neferi *lehçe-i mahsusiyle* Çorbacıya hitap ettirip Çorbacıyı da anlara itap ettirirdi. Ellerindeki feneri bir yoldaşı götürmeden âciz olup o yoldaş feneri Çorbacının atının reşmesine kotas gibi asar. At ta fanus şulesinde ürküp Çorbacıyı yere vurur. Cümle neferler firar ederler. Biçare Çorbacı «bre gelin yoldaşlar! Bu karanlıkta at altında kaldım. Beni halâs edin. Tez olun, dört kişiye bir mangır ihsan edeyim. Varın, paylaşıp silâh alarak *Revan seferi*'ne hazır olun!» diye

[1] *Kayık oyunu* (**Kâtip Cemil**, *Letaif-i Hayâl*); *Karagözün Kâğıthane Sefası* (**Küçük Ali**).

[2] **Evliya Çelebi**, *Seyahatname*, I, s. 657.

bağırdıkta yanına kimse gelmez. «Varın evime haber edin. Ehlü ayalim gelip beni kurtarsınlar» diye bağırır, kimse işitmez». **Evliya**'nın anlattığı bu mevzu, ayni zamanda karagöz oyunlarının daha XVII. asırda bugünkü şeklini almış bulunduğunu, diğer tabirle perde mevzularının tipleştiğini (*stéréotypé*) gösteriyor. Hakikaten oyunda, *Acemi oğlanları*'nın *Hacıvat Çorbacı*'ya kendi lehçeleriyle hitap etmesi, bugün de oyunun esaslı bir unsuru olan *taklit* safhasına tekabul etmektedir. Buna evvelce gördüğümüz *perde gazeli, muhavere,* mevzu unsurlarını da ilâve edersek, bugünkü oyunların tipik şeklini bu asırda tamamen almış olunduğuna hükmetmemiz lâzım gelir [1].

XVIII. asıra ait bazı kayıtlar da hayâl oyunlarının içtimaî hiciv karakterini vazıhan göstermektedir. **Raşid**'de bir teşbih unsuru olmak üzere geçen *yazıcı* oyununun[2] muhteviyatı da, yine devrin halk hayatına karışmış bir müessesenin,

[1] Tipler hakkında da ayni şey varittir. **Evliya**'nın kaydettiği **Nigâr**, *Hoppa, dilenci Arap*, **Bekri Mustafa**, *mirasyedi Çelebi, Arnavut* tipleri de, bugünkü oyunlarda hâlâ yaşayan esaslı tiplerdir. Hattâ **Evliya**'nın eserinde sık sık rasgeldiğimiz ve XVII. asırda pek yaygın bir adabı muaşeret formülü olması lâzım gelen «*şükür sağlığa*» tabirini bile, bugün kârı kadim fasıl geçen bütün karagözcüler epilogda *Hacıvad*'a söyletmeyi ihmal etmezler.

[2] **Râşid** (*Tarih*, İstanbul, 1282, III, s. 23), **Mustafa** II nın hal'ine müncer olan isyandan bahsederken «ayan ve ahalinin bizlerle maan bulunup umurumuzda muavenet ve ittihatlarına mevkuf olmağın işbu mahalle davetleri babında ekit ve şedit müraseleler tahrir ve içinde şöyle yaz böyle yaz diye imlâya gelmez ve zuruf-u hurufa sığmaz savtü safir teklif edip bazice-i güftügûları *yazıcı* oyunundan nümudar oldu» der.

arzuhalciliğin - ki düne kadar bu isimle tanıdığımız kimseler, vaktiyle, eli kalem tutmıyanlara bedeli mukabilinde, her nevi mektup, senet, istida, v. s. yazarlardı-gülünç taraflarını teşhirden ibarettir. Hakikaten, bir vakitler acemi yazıcılar yüzünden muamelâtta vukua gelen nahoş hallerin nazarı dikkati celbettiğini ve 1178 de *arzuhalci başı*'nın şikâyeti üzerine bu hususta *Divan*'dan hüküm sadır olduğunu, «*Hicrî on ikinci asırda İstanbul hayatı* [1]»na ait vesikaların birinde okuyoruz.

Kânî'nin *Hezeliyatı*'ndan Ermeni taklidi ile *ayvaz Serkis* ve *tiryaki* tiplerinin perdeye dahil olduğunu öğrendiğimiz gibi, **Evliya**'nın bahsettiği ayak takımından bazı hayâlbazların o sırada bazan biedebane oyunlar oynamakta bulunduğunu da istidlâl ediyoruz [2]. İşte Avrupalı

---

[1] **Ahmet Refik**, *Hicrî on ikinci asırda İstanbul hayatı*, s. 207. Hüküm, «halen arzuhalci başı **Osman** nam kimsenin verdiği arzuhalinde arzuhalci taifesinden adimülbidaa ve fenn-i inşadan bibehre olan kimselerin dükkân ve cami avlularında kıraat olunmaz nice hücneti müstelzim arzuhaller tahririyle umur-ı ibadı ve ahkâm-ı miriyi muhil harekâttan hâli olmamalariyle bu misillûların . . . . . men'i» ni ihtiva etmektedir.

Yazıcı oyunu hakkında bk. **Kunoş**, *Három Karagöz - Játék*, s. 101-121; **İhsan Rahim**, *Karagözün Yazıcılığı - yahut - Dilenciliği;* hayalî **Memduh**, *Karagözün Yazıcılığı*.

[2] **Kânî**'nin bir hicviyesinde (*Hezeliyat*, s. 37) geçen şu mısralardan:

Bir yatur mecruh sorsa birisi allâmeye
Karagöz kîri gibi kalkar kendin gösterir

XVIII. asrın sonlarına doğru bazı hayâlbazların içtimaî ve ahlakî anarşiden istifade ederek perdeye, klâsik oyunların haricinde, bazı açık saçık mevzular ithal ettiklerini ve hattâ *Karagöz*'e bir de kadîp uydurdukla-

seyyahların karagözü ahlâksızlıkla itham etmelerinde, hayâlbazlardan bir kaçının oyuna verdiği bu kaba üslûp âmil olmuştur.

Hernekadar hayâl oyunlarının XIV. asır başlangıcındaki repertuvarını ve tarzını gösterecek vesikalardan mahrum bulunuyorsak da, bu hususta **Mahmut** II devrine ait bazı *surname*'lerin *orta oyunu* hakkında verdikleri tafsilâttan, az da olsa, istifade mümkündür. Nitekim **Mahmut** II nin kızı **Mihrimah sultan**'ın 1251 - 1835 te **Mehmet Sait Paşa** ile evlenmesi münasebetiyle yapılan şenlikleri *Surname*'sinde tasvir eden **Lebib**, orta oyununa ayırdığı sahifelerde sadece şu yedi oyunu zikreder: *Mahalle Baskını*, *Terzi*, *Yazıcı*, *Çeşme*, *Tımarhane*, *Berber* ve *Kale*. Orta oyununun esasen karagözden iştikak ettiği ve bir-

---

rını görüyoruz. Fakat oyunun bu tarza dökülmesi, ma'şerî vicdan üzerinde derhal tesirini göstermiş olacak ki **Sünbülzade Vehbi** (ölm. 1224 - 1809) gibi edebiyat tarihinde hafifmeşrepliğiyle tanınmış bir şair bile, oğluna nasihatlerini ihtiva eden *Lûtfiye*'sinde (s. 18):

Çarh-ı dun kurdu acaip düzeni
Aldatır lû'bu ile merdü zeni
Cümle bazicesidir *zıll-i hayâl*
Gülecek işleri biaslü meâl

mısralariyle zill-i hayali, edebî an'anenin hilafına, *biaslü meâl*, gülünç bir oyun olarak telakki ettiğini gösterir. Bazı hayâlbazların bu neviden kabalıklarla hayâl oyununu çığırından çıkarması, bütün perdenin gayrı ahlâkiliğine hüküm verdirmeyeceği gibi, esasen bu tarz da, memleketin anarşi membalarından biri olan Yeniçeri ocağının ilgasından sonra, zabıtaca takip edilerek ortadan kaldırılmıştır. Nitekim **Gautier** de (*adı geçen eser*, s. 176) «artık karagözün kabalıklar yapmadığını» kaydeder.

lim III den itibaren birçok askerî, idarî, adlî, ilh.. ıslâhat teşebbüslerine rağmen halkın yaşayışı, **Fatih** veya **Kanunî** devrinden pek az farklıdır. İstanbul yine **Kastamonulu Lâtifî**'nin üç asır evvel dediği gibi[1] içinde "yetmiş iki milletin temekkün ve tevattun ettiği„ acaip bir beldedir. Muhtelif ırk ve dinlere mensup olan zümreler, bu mozaik şehrin, hudutları devlet tarafından tesbit edilen ayrı semt ve mahallelerine yerleşmiş, kendi âlemlerinde yaşamaktadırlar. Asırlarca *reaya*'nın kıyafetlerine müteallik en hurda teferruatı tesbit ile uğraşıp duran imparatorluk idaresi[2], İstanbul'a yekpare bir hüviyet vermekten kaçınmış gibidir. Evvela ırk, din ve örf ve âdet taksimatına uğrayan İstanbulda, müslüman - Türk kütlesinin de **Fatih** devrinden beri sürüp giden zümreleşmeye tâbi olduğunu görüyoruz. İstikrardan mahrum olmasına ve mütemadi temevvüçler arzetmesine rağmen bu zümreleşme, İstanbul'u, bilhassa *saray - medrese-ocak* mihveri etrafında toplanan camia ile, her an bu hâkim camiadan gelecek yeni bir yasak, bir tazyik, bir vergi, bir müsadere, ilh.... korkusuyla akşam ezanında İstanbul sokaklarından silinen anonim bir küçük memur, tacir, esnaf, zenaatkâr halkı olmak üzere, ikiye ayırmıştır. İşte asrımızın içtimaiyat etimolojisine uyarak *küçük burjuvazi* diyebileceğimiz bu halk zümresi, *reaya*'nın sinsi düşmanlığı ve hâkim zümrenin üçüzlü tazyikı karşısında, asırlık ih-

[1] **Lâtifî**, *Tarifname-i İstanbul*, Millet küt. yzm. s. 8

[2] **Ahmet Refik**, *Onuncu asr-ı hicride İstanbul hayatı.* s. 68, 73, 74, 209; *Hicrî on birinci asırda İstanbul hayatı*, s. 41, 98; *Hicrî on ikinci asırda İstanbul hayatı*, s. 182.

lim III den itibaren birçok askerî, idarî, adlî, ilh.. ıslâhat teşebbüslerine rağmen halkın yaşayışı, **Fatih** veya **Kanunî** devrinden pek az farklıdır. İstanbul yine **Kastamonulu Lâtifî**'nin üç asır evvel dediği gibi[1] içinde "yetmiş iki milletin temekkün ve tevattun ettiği„ acaip bir beldedir. Muhtelif ırk ve dinlere mensup olan zümreler, bu mozaik şehrin, hudutları devlet tarafından tesbit edilen ayrı semt ve mahallelerine yerleşmiş, kendi âlemlerinde yaşamaktadırlar. Asırlarca *reaya*'nın kıyafetlerine müteallik en hurda teferruatı tesbit ile uğraşıp duran imparatorluk idaresi [2], İstanbul'a yekpare bir hüviyet vermekten kaçınmış gibidir. Evvela ırk, din ve örf ve âdet taksimatına uğrayan İstanbulda, müslüman - Türk kütlesinin de **Fatih** devrinden beri sürüp giden zümreleşmeye tâbi olduğunu görüyoruz. İstikrardan mahrum olmasına ve mütemadi temevvüçler arzetmesine rağmen bu zümreleşme, İstanbul'u, bilhassa *saray - medrese-ocak* mihveri etrafında toplanan camia ile, her an bu hâkim camiadan gelecek yeni bir yasak, bir tazyik, bir vergi, bir müsadere, ilh.... korkusuyla akşam ezanında İstanbul sokaklarından silinen anonim bir küçük memur, tacir, esnaf, zenaatkâr halkı olmak üzere, ikiye ayırmıştır. İşte asrımızın içtimaiyat etimolojisine uyarak *küçük burjuvazi* diyebileceğimiz bu halk zümresi, *reaya*'nın sinsi düşmanlığı ve hâkim zümrenin üçüzlü tazyikı karşısında, asırlık ih-

---

[1] **Lâtifî**, *Tarifname-i İstanbul*, Millet küt. yzm. s. 8

[2] **Ahmet Refik**, *Onuncu asr-ı hicride İstanbul hayatı.* s. 68, 73, 74, 209; *Hicrî on birinci asırda İstanbul hayatı,* s. 41, 98; *Hicrî on ikinci asırda İstanbul hayatı,* s. 182.

tibaslarını karagöz perdesinde avutabilmiş ve bu perdede, usta bir senbolizm ile gizlediği tenkit ve tahassürlerini canlandırmıştır. Zaten karagöz oyunlarının - *Hamam*, *Yazıcı*, ilh... gibi - ekseriya üç - dört asırlık bir mazisi olmasını, halk hayatının asırlar boyunca ayniyetini muhafaza etmesiyle izah etmek mümkündür. Diğer tabirle, hayatının şartları bir türlü değişmeyen halkın perdedeki reaksiyonları da ayni kalmıştır.

Yine, yukarda ismi geçen oyunlar gibi, üç-dört asırlık bir mazisi olduğunu tahmin ettiğimiz diğer bazı karagöz fasılları da [1], ayni kay-

[1] 1882 de İstanbul'a gelen Macar müsteşriki **Kunoş**, 1886 da Budapeşte'de Macarca tercümeleriyle birlikte çıkardığı, *Hamam*, *Vuruşma (Müşaere)* ve *Yazıcı* oyunlarından maada, **Radloff**'un *(Türk kavimleri halk edebiyatlarından nümuneler*, VIII., Petresburg. 1899) inde de *Yalova Sefası*, *Ağalık*, *Ferhat ile Şirin*, *Kanlı Kavak*, *Ters Evlenme*, *Kayık*, *Abdal Bekçi*, *Tımarhane* oyunlarını neşretmiştir. Yine **Abdülhamit** II devrinde (1876-1909) İstanbul'da bazı karagöz fasıllarının tabı ve neşrolunduğunu biliyoruz (bk. s. 53). Meşrutiyeti müteakıp, **İhsan Rahim**'in neşrettiği şarkılı ve kantolu karagöz kitapları, her biri bir perde oyununu ihtiva eden şu on cüzden ibarettir: *Abdal Bekçi*, *(=Çivi Baskını)*, *Karagözün Şairliği (= Vuruşma*, yahut *Müşaere* oyunu), *İki Kıskanç Hemşireler (=Kanlı Nigâr)*, *Tahir ile Zühre*, *Müthiş İntıkam (=Hain Kâhya)*, *Karagözün Evlenmesi (= Büyük Evlenme)*, *Karagözün Doktorluğu*, *(=Eczahane)*, *Karagözün Rüyası (= ?)*, *Ferhat ile Şirin*, *Yazıcı*. Yalnız bu oyunlar, gayet eksik ve kötü olarak basılmıştır. Tâbi', bu kusurlara rağmen gördüğü rağbetten cesaret alarak *(Hayâl - yahut - Karagözün son perdesi)* namı altında ikinci bir seri daha vücuda getirmiştir. Bu seride çıkan ve **Behiç** ile **Salih** efendiler tarafından tertip edilen oyunların ancak birkaç tanesi fasıl, diğerleri ise birer muhavereden ibarettir. Maamafih fasıl mahiyetinde olanlar da klâsik oyunların tahrif edilmiş, asrîleştirilmiş şekilleridir.

Hayalî **Memduh**'un 1922 de neşrettiği oyunlar, az çok

nağa, yani halk ruhunun bu an'anevî reaksiyonuna raptolunabilir. Bu oyunlarda da, ötekilerde olduğu gibi, *réel* içtimaî hâdiselerin halk esprisinden süzülmüş parodilerine şahit olmaktayız. Meselâ *Kayık* oyununda *Tuzsuz Bekir*'in kayığı durdurup içindeki *zenne*'yi alması, XVI. asırda Boğaz'da ve Haliç'te işliyen *pereme*'lerin bazı sergüzeştlerini hatırlatır. Hakikaten, bu asırda bazı «taze avretler» ile *Levend*'lerin peremelerle Boğaz'da ve Haliç'te dolaşması hoş görülmemiş ve bu gibi gezintilerin men'i için peremecilerin kâh-

---

tahrif edilmiş olmalarına rağmen, klâsik repertuvara dahil fasıllardır: *Karagözün gelin olması (= Ters Evlenme), Karagözün Mirasyediliği (= Ağalık), Çifte Sihirbazlar, (= Câzular), Karagözün Yalova Sefası, Karagözün Aşçılığı, Karagözün Evlenmesi- yahut - Üç Sevdalılar (= Mandıra), Karagözün Divaneliği (= Tımarhane), Karagözün sünnet olması -yahut- Hayâl içinde hayâl (= Sünnet), Karagözün Yazıcılığı (= Yazıcı), Karagözün salıncak sefası (= Salıncak), Karagözün başına gelenler - yahut - Bahçe Sefası, (= Bahçe) — 1925.*

Ritter, *İslâm Ansiklopedisi*'nin *Karagöz* maddesinde (*Encyclopédie de l'Islam, II* s. 775-778), klâsik karagöz fasılları olmak üzere şu oyunları sayar: *Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre, Leylâ ile Mecnun, Yalova Sefası, Kanlı Nigâr, Mandıra, Şairlik, Yazıcı, Kayık, Salıncak, Ağalık, Bahçe, Hamam, Baskın, Çeşme, Kanlı Kavak, Sünnet, Câzular, Tımarhane, Ters Evlenme, Meyhane, Kırgınlar, Tahmisciler, Balık, Canbazlar, Eczane.* Maamafih **Ritter**'in *Muzikay-ı Hümayun*'dan **Nazif**'e yazdırdığı bu oyunlar meyanında *Ortaklar* ve *Orman* fasılları da vardır.

Selim Nüzhet ise (*Türk Temaşası*, 1930, s. 83) şu oyunları klâsik repertuvara ithal eder: *Ağalık, Bahçe, Balıkçılar (= Balık), Çivi Baskını (= Abdal Bekçi), Bursalı Leylâ* «Yeni», *Büyük Evlenme, Câzular, Canbazlar, Eczane, Sahte Esirci* «Yeni», *Ferhat ile Şirin, Hain Kâhya* «Yeni», *Hamam, Kâğıthane Sefası* «Yeni», *Kanlı Kavak, Kanlı Nigâr, Kayık, Kırgınlar, Ortaklar* «Yeni», *Pehlivanlar - Ödüllü, Salıncak, Sünnet, Şairler, Tahir ile Zühre, Tahmis, Ters Evlenme, Tımarhane, Yalova Sefası, Yangın - Bakkal* «yeni», *Yazıcı.*

yasına hüküm gönderilmişti [1]. Fakat bu yasağa pek riayet edilmemiş olacak ki, ayni mealde diğer bir hüküm daha sadır olduğunu görüyoruz. İşte *Kayık* oyunu, böyle bir pereme âleminin halk ruhunda yarattığı bir parodi olsa gerektir. Keza *Tımarhane* oyunu, esas itibariyle, bir Frenk veya Rum doktoru ile alaydır. Vaktiyle Rum, Yahudi, Frenk, İtalyan, ilh... doktorlarının adeta İstanbul'u istilâ etmiş oldukları düşünülecek olursa, bu oyunun içtimaî menşe ve şümulü daha iyi kavranılır. Hakikaten, XVIII. asrın ilk yıllarına ait bir vesikadan [2], bu devirde İstanbul'da «imtihan olup yedlerine izin tezkeresi verilen» hekim ve cerrahların, yüzde 81 ve 93 nisbetinde, gayrı Türk unsurlardan mürekkep olduğunu anlıyoruz.

Bütün bu misaller, bize karagöz oyunlarının alelâde bir *farce*'dan ibaret olmadığını gösteriyor. Bilâkis bu oyunlarda örf ve âdet, hattâ karakter komedisine kaçan bir mahiyet var. Aksiyonu ve tipleri itibariyle örf ve âdet, karakter komedileri evsafını haiz olmıyan fasıllarda bile, İstanbul'un halk hayatına dair realist tasvirlerin ön plânda bulunduğunu görürüz. Mevzuları halk hikâyelerinden alınmış oyunlarda da [3] ak-

[1] **Ahmet Refik**, *On altıncı asırda İstanbul hayatı*. .s 41.

[2] **Ahmet Refik**. *On ikinci hicrî asırda İstanbul hayatı*, s. 28 - 29,

[3] *Ferhat ile Şirin* (**Nazif-H. W. Duda**, İstanbul, 1931); *Ferhat ile Şirin* (**Kunoş**, **Radloff**'un *Türk halk edebiyatları nümuneleri*, VIII.) ; *Ferhat ile Şirin* (**İhsan Rahim**, cüz 9) ; *Tahir ile Zühre* (**İhsan Rahim**, cüz 4) ; *Arzu ile Kanber* (**Kâtip Râci**, yzm. defterdeki tarih 1906); *Leylâ ile Mecnun* (**Kâtip Râci**, yzm. ayni tarih); *Kerem ile Aslı* (**Jacob**, *Das türkische Schattentheater*'de, s. 52 bu oyunu geçen asrın sonlarında Bursa'da

siyon ve tipler, yine İstanbul halk hayatına adapte edilmiştir. Klâsik repertuvarın haricinde kalan ve bilhassa Meşrutiyet seneleriyle daha sonraları tertip edilen oyun ve muhavereler de ayni cemiyet damgasını taşırlar.

En eskileri XVII. asra ait olan kayıtlardan hayâl perdesinin asırlarca, halkın şuur mihengine vurulmuş içtimaî hâdiselerin bir mâkesi olduğunu gördük. Oyunların, bu satir mahiyetini almadan evvel, tasavvufî ve epik bir karakter arzettiğini, vesika yokluğuna rağmen, perdenin cemiyet hayatına olan seri ve tam intibakından istidlâl etmiştik. Perdenin bu istihalesini ise, hassaten İstanbul'un fethini müteakıp, Türk cemiyetinde kuvvet bulan zümreleşme neticesinde, *saray - medrese - ocağ*'ın hâkimiyet ve tazyikı altında yaşayan küçük bourjuvazi ve bu zümrenin ihtibasa uğrayıp ta içtimaî parodiler şeklinde tezahür eden duygu ve tahassürleriyle izaha çalıştık. Bu meyanda tarihî ve coğrafî vaziyeti ve hasseten İmparatorluk idaresinin lâkaydîsi yüzünden canlı bir etnografya müzesini andıran İstanbul'un içtimaî satire ne kadar müsait bir muhit olduğuna da işaret ettik. Keza perdenin bu hüviyetini, asırlar boyunca cemiyet hâdiseleriyle fasıl mevzuları arasındaki müvaziliği göstermek suretiyle tebarüz ettirmeği denedik. Üç dört asırlık mazisi olan oyunların bile unutulmayıp yakın zamanlara ve hattâ devrimize kadar yaşayabilmelerinin sebebini, bu müddet zarfında halkın hayat ve zihniye-

seyretmiş olduğunu kaydeder). Yine, *Kerem ile Aslı* oyununun hayalî **Küçük Ali**'nin (*Hayâl Perdesi*, İstanbul, 1931) repertuvarına dahil bulunduğunu görüyoruz.

tinde kayde değer bir değişiklik olmamasında, yani oyunlara modellik eden cemiyet ile tiplerin ayniyetini muhafaza etmesinde bulduk. Şimdi halk ruhunun perdede muhtelif cemiyet hâdiselerine nasıl bir kıymet biçtiğini tesbit etmek kalıyor. Bunu yapmakla, perdeye bütünlüğü ile akseden halk ruhunu içtimaî davranışları içinde tahlil etmeği de denemiş olacağız. Fakat böyle bir tahlilin mümkün olabilmesi için, evvelâ bize malzeme hizmetini görecek olan karagöz oyunlarını ve bunların bilhassa klâsik repertuvara dahil bulunanlarını bazı tiplere ayırarak tetkik etmeği zarurî buluyoruz.

§ Kârı kadim karagöz ve fasılların tiplere tasnifi. - An'aneye uygun olarak oynatılan her karagöz oyunu, üç safhadan terekküp eder: *mukaddime* - *muhavere* - *fasıl*. Mukaddimede *Hacıvat* bir semai [1] okuyarak perdeye gelir ve semaisini bitirince "Offf... hay Hak!„ diyerek *perde gazeli*'ne [2] başlar. Perde gazelini müteakıp *Hacı-*

[1] *Hacıvad*'a okutulan semailer türlü, türlü olmakla beraber ekserisinin garamî bir edası vardır. Bu semailerin makamları da *rast, ferahnâk, segâh, yegâh, eviç, beste ısfahan*, ilh... olur. **Selim Nüzhet** (*Türk Temaşası*, s. 77) bazı oyuncuların *Hacıvad*'a, ilk semaiyi müteakıp, diğer bir ara semaisi okuttuklarını kaydediyor ki şudur:

On kere demedim mi sana sevme dokuz yar
Sekizde vefa yok dediler yedide zinhar
Altı ile beş dört ile üç başa çıkılmaz
Üçün ikisin terkedegör ta kala bir yar

[2] İlk nümunelerini **Evliya Çelebi**'de ve **Birrî**'de gördüğümüz *perde gazelleri*, bir hayli yekûn tutar. Fakat bunlar karagözcülerin ağzında dolaşa dolaşa, şekli aslîlerini kaybetmişler ve adetâ mukaffa bir mensure haline gelmişlerdir. Maamafih **Ritter**'de ve **Selim Nüzhet**'te, kafiyesi ve vezni yerinde bir kaç *perde gazeli*'ne tesadüf

vat, müsecca bir ifade ile evvelâ "cenab-ı Hâlik-i kevn-i mekân„[1] a ve - bazan da - padişaha[2] dua ederek yer öper ve:

Nadanlar eder sohbet-i nadanla telezzüz
Divanelerin hemdemi divane gerektir[3]

beytiyle söze başlıyarak kendisine "oldukça arabî ve farisî bilen, bazı fünuna vukufu bulunan, biraz da musiki ve şiirden anlıyan, her hali lâtif, etvarı zarif bir yar-ı vefakâr„ arar. Maksadı böyle bir dost ile hoşça bir sohbet eylemektir[4]. Nihayet "diyelim bu gece de Mev-

---

ediyoruz Perde gazellerinde daima oyunun tasavvuf ve ibret bakımından ehemmiyeti üzerinde durulduğunu söylemek zaittir.

[1] Bazı oyuncular bu meyanda *Hacıvad*'a «lâindir, münkirdir, münafıktır, biedebdir şeytan. Şeytanın dinsizliğine lânet. Rahmanın birliğine hamd-ı bigayet» tekerlemesini söyletirler.

[2] Bu duanın manzum şekilleri de vardır (**Ritter**, *Karagös*, s. 74, 130).

[3] Bu beyit **Ziya Paşa**'nın *Terkib-i bend*'inden alınmıştır. Bu itibarla karagöz o unlarına ithali nisbeten yenidir.

[4] Bir tahassür ifade eden bu davetin şekli pek az değişir. Nitekim nümune olmak üzere kaydettiğimiz şu iki tarz, birbirinden pek az farklıdır: «Şu meydan-ı meseırette her hali lâtif, etvarı zarif, bir yar-ı vefakâr, bir refik-i gam - küsarım olsa, oldukça arabî ve farisî bilse, bazı fünunda vukufu bulunsa, biraz da fenn-i musiki ve şiirden anlasa, musahabete başlasa, o bendenize tatlı söylese, bendeniz de haddim olmıyarak ona güzel güzel cevaplar versem, bu vesile ile hüzzar-ı kiram sefayab olsa...» (**Ritter**, *adı geçen eser*, s. 22; **Selim Nüzhet**, *adı geçen eser*, s. 80).

«Bu bendenize, ben duacınıza, ben hâke, ben hâkisara eli yüzü yunmuş, elfazı düzgün, sözü sohbeti tatlı, bir fasih ul-lisan yar-ı kafadarım olsa, geliverse şu dört köşe beyaz meydana, arabî bilse, farisî bilse, biraz

lâ işimizi rast getire„ temennisinden sonra, evvelâ makamla ve bilâhare makamsız olarak mükerreren "yar bana bir eğlence! yar bana bir eğlence!... Medet!„ diyerek *Karagöz*'ü *meydan*'a çağırır. Bu arada yine makamla bazı beyitler okuduğu da vakidir. *Hacıvad*'ın bu söz ve terennümleri esnasında *Karagöz* perdenin sağ köşesinden vakit vakit görünerek kendi üslûbunda cevaplar verir. Nihayet *Hacıvad*'ın gevezeliğinden usanarak perdeye atlar ve aralarında gürültülü bir dövüşme başlar. Sonunda *Hacıvat* kaçınca, *Karagöz* kendini sırt üstü yerde bulur ve gülünç secilerle halinden ve *Hacıvad*'ın iz'ansızlığından şikâyete başlar. Bu esnada *Hacıvat* perdede birkaç kere daha görünürse de, her seferinde, *Karagöz*'ün sillesini yiyerek sıvışır. Sonunda hiddeti geçen *Karagöz* ile *Hacıvat* arasında bir *muhavere* başlar ve bu suretle oyunun ikinci safhasına girilmiş olur.

Bütün kârı kadîm oyunlarda bulunması icap eden bu mukaddime, tam manasiyle *stéréotypé* olmuştur. Her karagözcünün, muhavereye başlamadan evvel bu mukaddimeyi [1] tekrarlaması, teamüldendir [2]. Muhaverelere gelince, bunlar

---

fenn-i şiir ve musikiye aşina olsa, o söylese bendeniz dinlesem, bendeniz söylesem o dinlese, her ikimiz de söylesek ve oturan ahibba sefayab olsalar» (**Sefer Mehmet**'ten naklen).

[1] Yalnız *Karagöz*'ün perdeye gelmesi bir kaç türlü gösterilir. Bazan *Karagöz* aşağıya inmemek için gülünç bahaneler bulur, bazan da atlayım derken ayağı çamaşır ipine takılarak asılı kalır.

[2] Ayni teamüle karagözü benimseyen komşu memleketlerde de riayet edildiğini görüyoruz. Bir rivayete göre (**Caïmi**, *Karaghiozi*, Atina, 1935, s. 1) 1860 dan itibaren Atina'da İstanbul'dan gelme bir Rum vasıtasiyle

yine *fasıl* dediğimiz oyunla münasebettar olmamakla beraber, mukaddime gibi tek çeşitli değildir. Bilâkis, ekseriya günün hâdiselerinden ilham alınarak yapılan bu muhavereler, bir cihetten bu hâdiselere, diğer cihetten karagözcünün karihasına tâbi olduğundan, büyük bir tenevvü arzeder. Maamafih muhaverelerden bazıları, zamanla *stéréotypé* olarak, bütün karagözcülerce az çok farkla tekrarlanabilir bir hale gelmişlerdir [1]. Muhaverelerin ekserisi *Hacıvat* ile *Karagöz* arasında geçtiği halde, bazılarında konuşanların üç, hattâ dört kişi olduğu görülür. Ötekilerden daha ziyade hareketli olan bu üçüzlü veya dördüzlü muhavereleri, muhavere ile fasıl arasında bir geçit tipi addetmek mümkündür [2].

---

teammüm eden ve zamanımıza kadar türlü değişmelere uğrayan karagöz oyunlarında da böyle *stéréotypé* olmuş bir *prologue* vardır. Ancak bu mukaddimenin hududu bizimkinden daha geniştir: Evvelâ bir iki hava çalındıktan sonra *Karagöz* perdeye çıkar ve ritimli olarak birkaç takla atıp kaybolur. Bunu müteakıp şarkı söyliyerek *Barba Yorgos* (bizim *Kastamonulu Himmet* tipinin Yunanlı eşi) arzı endam eder. Karşıdan da *Devren ağa* (bizim *Arnavut korucu* tipinin eşi) meydana çıkar. Aralarında başlıyan kavga neticesinde *Devren ağa* döğülür ve kovulur. Bunu, *Devren ağa*'nın muavini *Kara Meymetis* ve maiyetinin dövülüp kovulması takip eder. Perde boşalınca, *Hacıvat* ile *Karagöz* polka oynıyarak gelirler. Dans esnasında *Karagöz* mütemadiyen *Hacıvad*'ı yumruklar durur. Nihayet *Karagöz*, yalnız başına sıçrayarak, takla atarak, bağırıp çağırarak, oynanacak oyunun adını hep ayni formülle ilân edip perdeden geçer (**Roussel**, (*Karagheuz ou un Théâtre d'Ombre à Athènes*, Atina, 1921, 1, s. 16).

[1] **Selim Nüzhet** (*Türk Temaşası*, s. 81 - 82), bu nevi muhaverelerden 29 tanesinin adını kaydeder. Zannımızca, bunların miktarı daha yüksek bir yekûn tutmalıdır.

[2] Bu çeşit muhaverelerden *Arap köle*, *ham - hum* mu-

Muhavereler, mevzuları itibariyle tenevvü arzettikleri gibi, kısa veya uzun oluşları da yine karagözcülerin kabiliyetine veya keyfine bağlıdır. Fakat aktüalite ve fanteziye bu kadar pay bırakılmasına rağmen, muhaverelerin kısmı azamını karakterize edecek bazı müşterek hatlar da yok değildir Nitekim bütün muhaverelerin ruhunu *Hacıvat - Karagöz* kontrastı teşkil eder. Hakikaten her muhavere, *Hacıvad*'ın formel bilgisi ile *Karagöz*'ün - ekseriya zahirî - gabaveti arasında gülünç bir mücadeleden ibarettir. Bazan *Hacıvat*, refikının kabalığı ile alay etmek ister, fakat muhavere (*musiki, mektep* muhaverelerinde olduğu gibi), *Karagöz*'ün ters anlamaları ve yerinde nükteleriyle *Hacıvad*'ın sathî bilgisi aleyhine neticelenir. Bazan *Karagöz, Hacıvad*'ın teklif ettiği güç ve karışık oyunlardan (*bilmece, masana* ve *isim değiştirme*'de olduğu gibi) zararlı çıktığını görür ve *Hacıvad*'a daha kestirme yoldan mukabelede bulunur. Diğer muhaverelerde ise, *Karagöz*'ün çabuk heyecenlanan *Hacıvad*'ı uydurma hikâyelerle (*rüya* muhaveresinde olduğu gibi) aldattığı görülür. Bütün muhavereler *Hacıvad*'ın, nihayet sabrı tükenen *Karagöz*'den dayağı yiyip perdeden kaçmasiyle hitama erer.

Ekserisi söz (ters anlama, cinas, nükte) ve bir kısmı da vaziyet (jestlerin tuhaflığı ve te-

---

haverelerinde üç, *bekçi* muhaveresinde ise (*Karagöz* ve *Hacıvat* ile yalnız sesleri işitilen *zenne* ve *Arap halayık*) dört kişinin söze karıştığı görülür. Bunlardan bazıları (*ham - hum*) komşu memleketlerin hayâl repertuvarında birer piyes haline gelmiştir (**Roussel**. *adı geçen eser*, 11, s. 15 - 17).

kerrürü) komiğini ihtiva eden bu muhavereler, karagöz oyunlarının katgısız *farce*'a en ziyade yaklaşan tarafı olmalarına rağmen, yine aktüaliteden ilham almaları ve bazı örf ve âdet, muaşeret adabı, halk kültürü, oyunlar, ilh... gibi cemiyet hayatının muhtelif tezahürlerine temas etmeleri dolayısiyle kolayca içtimaî hicve istihale edebilirler. Nitekim halkın içtimaî hâdiseler karşısındaki reaksiyonunu gösterecek mahiyette olan bu gibi muhaverelerden önümüzdeki paragrafta bahsedeceğiz.

Muhavere, *Hacivad*'ın arkası sıra *Karagöz*'ün de «sen gidersen beni buraya lofça çivisiyle mıhlamazlar, pamuk ipliğiyle hiç bağlamazlar» tekerlemesiyle **Bâkî**'nin :

Iydgehde varelim dulaba dilber seyrine
Görelim ayine i devran ne suret gösterir

beytini söyliyerek [1] perdeden çekilmesiyle biter ve oyunun üçüncü safhası (*fasıl*) başlar.

Meçhul halk sanatkârlarının müşterek ibdaı olan fasıllar, karagöz oyunlarının esasını teşkil eder. Her fasıl, basit bir entrika etrafında mahallî (İstanbul) tiplerin kendi kıyafetleri, kendi şive ve karakterleriyle arzı endam etmesinden ibarettir. Maamafih bazan oldukça kuvvetli bir entrikanın bu kıyafet, şive ve karakter resmigeçidi yerine kaim olduğu görülür. Bazan da

[1] Karagözcüler, Bâkî'nin bu beytini de hayli tahrif ederler. Keza *Karagöz*'ün perdeden ayrılırken söylediği ibâre de bazan değişir. Meselâ : «gidersin de ben burada yelken gemisi gibi hava mı kollarım?» (**Ritter**, *adı geçen eser*, s. 38).

sadece *Karagöz*'ün tuhaflıkları arasında İstanbul'a has bir âdetin veya bir san'atın hususiyetleri teşhir edilir. Fakat mevzuu ne olursa olsun her fasıl, *Karagöz* ile *Hacivad*'ın yerli kontrastı ve esprisi sayesinde, halk ruhunun yarattığı bir atmosfer içinde kalır ve bu itibarla en basit tasvirler bile olduğundan ziyade mânidar görünür.

Fasıllarda da, muhaverelerde olduğu gibi, oynatanın kabiliyet ve niyetine bağlı imkânlar vardır. Bazı üstad karagözcülerin klâsik repertuvardan ayrılarak, karagöz esprisine ve kârı kadim fasıl şemasına uygun oyunlar yarattığı vakidir. Ancak bu gibi icatlarda muvaffakiyet, oyuna hâdiseler karşısındaki halk ruhunu nefhetmek nisbetinde mümkün olur. Aksi takdirde ortaya kârı kadim faslın acemi bir karikatürü çıkar ki bu da seyircide yalnız garip bir nostalji yaratır. Nitekim yakın zamanlarda karagöz repertuvarını yenileştirmek isteyenlerin cehtinden [1] bugün pek az şey kalmıştır. Maamafih karagözcü, klâsik bir fasılda da bazı fer'î değişiklikler yapabilir. Meselâ oyunun müddeti,

---

[1] **Abdülhamit** II devrinde ve daha geniş mikyasta olmak üzere Meşrutiyette bu gibi yenilik hamleleri görüldü. Bu hareketin başında, hayâl perdesini tulûat sahnesine benzetmek isteyen **Kâtip Salih**'i hatırlıyoruz. **Kâtip Salih**, oyunun tekniğine dair bazı yeniliklerden maada, *Karagöz*'e uşak *İbiş* rolünü oynatarak, hattâ kanto ve duetoları bile ihmal etmiyerek yeni fasıllar tertip etmiştir. Fakat bu fasıllardan pek azının taammüm ettiğini ve halkın yine eski repertuvardan hoşlandığını biliyoruz. **Kâtip Salih**, daha ziyade muhaverelerde muvaffak olmuştur. Bunun da sebebi, karagöz esprisiyle hâdisatı müşahade ve tenkit edebilmesidir.

cerbezesine bağlı olduğu gibi, perdeye çıkaracağı *taklit*'lerin sayısını ve sırasını, hattâ bazan oyunun sonunu da[1] değiştirebilir. Fakat «fasıl»

---

[1] Buna bir misal olmak üzere altı ayrı karagözcü tarafından muhtelif yıllarda yazılan veya söylenen altı mandıra oyununu, mukayeseye zemin olmak üzere, ihtisaren kaydediyoruz:

a) *Mahalle Baskını*'nda (**Kâtip Cemil**, *Letaif-i Hayâl*, cüz 3, 1897, s. 34-48) muhavereden sonra *Aksaraylı kaldırım atlamaz çil horozun kızı Salkım İnci,* yolda *Karagöz*'e rasgelir. Onu evvelâ birçok şeylere benzettikten sonra, ev sahibiyle kavga ettiğinden bahsederek halinden şikâyete başlar. Karısının evde olmamasından istifade eden *Karagöz, Salkım İnci*'yi içeriye alır. Bunu müteakıp perdeye birer birer *Salkım İnci*'nin eski dostları gelir. Bunlar, sırasiyle, *Çelebi (Üsküdarlı Lokman Çelebi), Kekeme, Beberuhi, Yahudi* ve nihayet *Mandıralı Tuzsuz Deli Bekir*'dir. *Karagöz, Tuzsuz Bekir*'den maadasını tokatla defederse de bu sonuncunun tehdidi karşısında naçar kalarak mutavaat gösterir. *Tuzsuz, Karagöz*'ü kovar ve içeriye girer. *Karagöz* de *Salkım İnci*'nin diğer aşıklarını toplayıp eve baskın verir ve *Tuzsuz*'u sokağa atar.

b) *Mandıra*'da (**Nazif**, yzm., 1915?) başlangıç aynidir. Yalnız *zenne*'nin adı *yedi dağın çiçeği hasıra ettinin kızı Rabiş* olur ve *Karagöz* ile sokak ortasında gayet basit bir nikâhı müteakıp eve girer. Bundan sonra çıkan taklitler: *Çelebi (Üsküdarlı Memiş), Hımhım (Hımhımzade), Kekeme (Kekemezade), Yahudi,* nihayet *Mandıralı Deli Tuzsuz.* Ötekiler kovulursa da *Tuzsuz* içeri girer. *Karagöz,* diğerlerini yanına alarak, eve baskın verir. Kavganın sonunda perdede yalnız kalan *Karagöz* de, dövüş esnasında yere düşürdükleri şeyleri almak bahanesiyle tekrar gelen taklitleri birer birer döverek kovar.

c) *Karagözün Evlenmesi - yahut - Üç Sevdalılar*'da (hayalî **Memduh**, İstanbul, 1922) *zenne* (*Kadıköylü Mesrure*) *Hacıvad*'ın tavsiyesi üzerine gelir, *Karagöz*'ü bulur. İkisi de evlenmiye karar vererek eve girerler. Bunu taklitler takip eder: *Çelebi* (*Râci*), *Külhanbeyi* (*Gevşek Mehmet*), nihayet *Efe* (*Aydınlı Uzun Efe*). *Zenne, Efe*'yi içeri alır. *Karagöz* sandığa

esnasında yakın aktüaliteye telmihlerde bulunmak pek âdet değildir. Velhasıl, teferruata inhisar eden bu inhiraflara rağmen, oyunun esas şeması ayni kalır ve bütün karagözcüler de bu şem'aya uyarlar. Fasıl bitip te şem'a sönmeden evvel *Karagöz* ile *Hacıvad*'ın perdede son muhaveresi de adetâ bir klişe halinde her oyunda tekrar edilir [2].

Klâsik repertuvara dahil bulunan oyunlar,

---

saklanırsa da *Efe* onu bulur ve kapı dışarı eder. *Karagöz*, *Râci* ile *Gevşek Mehmed*'i imdadına çağırır. Tam *Efe*'ye hücum edecekleri sırada ötekiler sıvışırlar, *Efe* de meydanda yalnız kalan *Karagöz*'ün kusurunu bağışlar.

d) *Karagöz Güveyi*'de (**K. M.** Vasıf. İstanbul, 1933) başlangıç (c) nin ayni. Yalnız *zenne* (*Mesrure*) yanındaki *Arap halayık* ile eve girdikten sonra nikâh kıyılır ve bu münasebetle *imam*, *mahalleli*, *çengi*'ler, ilh... perdeye çıkar. Bunu müteakıp sıra taklitlere gelir: *Çelebi* (*Râci*), *Külhanbeyi* (*Gevşek Mehmet*) ve sonunda *Efe* (*Çakır Efe*). *Zenne*, *Efe*'yi içeri alır; *Karagöz*, sandığa saklanırsa da, bulunup kovulur. *Karagöz* gidip mahalleliyi (*Çelebi*, *Külhanbeyi*, *Beberuhi*, *Bekçi Veli*, *Kekeme Rifat*) toplar. Netice, (c) nin aynidir.

e) *Mandıra*'da, (Sefer Mehmet'ten naklen), mevzu aynidir. Yalnız taklitlerde değişiklik vardır: *Çelebi*, *Hımhım*, *Kekeme*, *Beberuhi*, *ak Arap*, *Tiryaki* ve *Matiz*.

f) *Mandıra*'da (Suat bey'den naklen) mevzu ayni. Taklitler arasında bir de *Arnavut* bulunur.

[2] Faslın sonunda *Hacıvat* ile *Karagöz* perdeye gelir:

H: *Şükür sağlığa.*

K: *Hak berekât versin Kağıthanede biten sazlığa* (vurur).

H: *Karagöz ne vurdun? Elin, ayagın kırılsın.*

K: *Mıhlar, çiviler yine vururum* (vurur).

H: *Yıktın perdeyi eyledin viran. Varayım sahibine haber vereyim heman* (gider).

K: *Her ne kadar sürc-i lisan ettikse affola. İnşallah yarın akşam ..... oyununda yakan elime geçerse Hacıvat, bak ben sana ne oyunlar oynarım* (gider).

diğerlerinden 1) eskilikleri, 2) karagözcüler arasında taammüm etmiş olmaları ve bazı fasıl-tiplere uygun bulunmalariyle ayrılır. Bugünkü karagözcülerin veya karagöz hakkında eser neşredenlerin kârı kadim sıfatını verdikleri bütün oyunların eskiliğine dair vesika bulmak mümkün değilse de, bu hususta profesyonel karagözcülerin rivayet ve kanaatine itimat etmekle fazla hatâya düşmüş olmayız. Kaldı ki bazı tarihî kayıtlardan (evvelki paragraf) *Kanlı Nigâr*, *Yalova Sefası*, *Hamam*, *Meyhane*, *Orman*, *Kayık*, *Yazıcı*, *Mandıra*, *Çeşme*, *Tımarhane*, *Ağalık*, *Bahçe*, *Büyük Evlenme* ve hattâ *Kanlı Kavak* fasıllarının hakikaten kârı kadim olduğunu istidlâl etmiş bulunuyoruz. Bunlara 1882 de **Kunoş**'un zabtettiği *Şirin ile Ferhat*, *Ters Evlenme*, *Abdal Bekçi* oyunlarını da ilâve etmekte hiç bir mahzur yoktur. Keza bazı fasılların ayrı ayrı bütün oyuncuların repertuvarına dahil bulunması da eskiliklerine, halk arasındaki şöhretlerine ve dolayısiyle klâsik olmalarına delâlet eder. Yine kârı kadim olduklarına tarihî vesikalar sayesinde kanaat getirdiğimiz fasılların tipinden olan ve mevzularını asırlık cemiyet hâdiselerinden alan diğer oyunları da klâsik repertuvara ithal edebiliriz.

Karagözcülere nazaran klâsik repertuvar, 28 oyundan müteşekkildir [1]. Bu 28 rakkamı, ibadetle meşgul olunması gereken *Kadir gecesi* müstesna, tam bir *ramazan* ayına tekabül eder [2].

---

[1] **Nazif**'in **Ritter** için hazırladığı oyunların sayısı 28 olduğu gibi **Selim Nüzhet**'in *eski* kaydiye isimlerini tesbit ettiği oyunlar da bu yekûna varır.

[2] Eski karagözcülerin anlattıklarına göre, ramazanın ilk gecesi ekseriya *Mandıra* oyunu ile temsillere başlanı-

Maamafih kârı kadim hayâl oynatan karagözcülerin bu 28 oyunluk repertuvarları arasında bazı farklar olması mümkündür. Şimdi, gerek karagözcülerin rivayet ve kanaatlerine, gerek tarihî değeri olan vesikalara dayanarak klâsik addettiğimiz fasılları bazı tiplere ayırarak tasnif etmeği deneyelim.

Evvelâ böyle bir tasnifin indî olmaktan çıkamıyacağını söylemek icap eder. Hakikaten, fasılları, birbirinden kat'î hudutlarla ayrılmış kategoriler halinde tasnif etmeğe imkân yoktur. Komedilerin tasnif esaslarını - söz ve vaziyet, örf ve âdet, karakter - karagöz oyunlarına tatbik etmek te hayli zoraki olur. Fasıllarda komiğin bu üç unsuru, birbirine girift bir halde bulunduğundan, hangi oyunun tam manasiyle bir söz ve vaziyet, hangisinin örf ve âdet veya karakter komedisi olduğu kestirilemez. Mevzuların İstanbul halk hayatından çıkarılması veya daha geniş mânada halk hikâyelerinden alınması bakımından yapılacak diğer bir tasnif te, evvelkisi kadar sun'îdir. Zira hemen bütün fasılların mevzuunu, İstanbul'un mahalle ünitesinde geçen içtimaî hâdiseler teşkil ettiği gibi, şümulü daha geniş olan halk hikâyeleri de perdeye adapte edilirken bu mahalle hayatı çerçevesine göre ayarlanmıştır. Fasılları, entrikalarını kalite ve mahiyetini nazarı itibare alarak gruplamıya gelince, böyle bir tasnifin bir çok geçit (*transition*) tipleri bırakmakla beraber, yine hale en uygun bir usul olduğunu zannediyoruz.

---

lır ve diger oyunlar, bir taklitli, bir taklitsiz olmak üzere sıralanarak oynatılır. Nihayet arefe gecesinde *Meyhane* ile temsillere nihayet verilir.

Belki, fasıllarda entrikadan bahsetmek, oldukça mübalâğalı görünecektir. Tabiatiyle, karagöz oyunlarında çapraşık entrikalara, girift *action*'lara rasgelinmez. Fakat bu besatet, oyunların her nevi entrikadan mahrum olduğuna delâlet etmekten uzaktır. Hakikaten bazı fasıllar, sırf bir âdetin veya bir zenaatin mizahî tasviri olduğu halde diğerlerinde *action*, vaziyet ve karakter komiğinin istilzam ettiği düğüm ve dolambaçlarla, iptidaî de olsa, yine bir entrika mahiyeti arzeder. Nitekim *Tahmis* oyununda sadece Tahtakale'de kahve döven Arapların garip merasimiyle bunların arasına katılan *Karagöz*'ün tuhaflıklarını seyrederiz. Halbuki *Ters Evlenme* veya *Kanlı Kavak*'ta seyircileri az çok merak içinde bırakan bir entrika düğümlenir ve çözülür. Maamafih ekser oyunlarda entrika, taklit resmigeçidine bir bahaneden ibaret kalır. Fakat, gerek mizahî bir tasvire tempo mahiyetinde olsun, gerek taklide vesile veya oyunun merkezi sıkletini teşkil etsin, fasıl entrikaları, yine bir tasnife esas olacak kadar bâriz hususiyetler gösterir. İşte oyunları, entrikalarının kalitesini nazarı itibara alarak, basitten mürekkebe doğru gruplara ayırmağı bu bakımdan meşru buluyoruz.

1. Basit örf ve âdet veya zenaat parodileri. — İlk grupa, yalnız basit âdet ve zenaat parodilerini ithal edeceğiz. Bu gruptaki fasıllar, Fransızların *pièce à spectacle* dedikleri nevidendir. Entrikadan ya tamamen mahrum veya gayet cüz'î nisbette nasibedar olan bu oyunların gayesi, bir âdet veya bir zenaatin câzip, meraklı ve eğlenceli ta-

raflarını hoş bir tarzda teşhirden ibaret kalır. Bu çeşit fasıllarda *Hacıvad*'ın ve hattâ *Karagöz*'ün rolü, modern *revue*'lerdeki *compère*'lerin rolünü andırır ve aksiyona mihver olmaktan ziyade, perdede görülen manzara veya hareketi, türlü lâtifeler, kelime oyunları ve komik jestlerle *accentué* eder. Bu meyanda içtimaî tenkit mahiyetinde bazı mülâhazalara da fırsat ve imkân bulunmakla beraber, oyun, hoş ve cazip tabloların biribirini takibi olmaktan kurtulamaz. Şunu da derhal söyliyelim ki bütün bu tablolar, realist bir görüşün mahsulüdür [1].

Bu tip fasıllarda taklitler de gayet mahduttur [2]. Fakat buna mukabil dekorlar, diğer oyunlarda olduğundan çok daha zengindir [3]. İşte karakteristiklerini kısaca kaydettiğimiz bu grupa *Tahmis*, *Balıkçılar*, *Canbazlar*, ve - bir geçit tipi olarak - *Büyük Evlenme* fasıllarını ithal edeceğiz. Tarihî kayıtlar araştırmaksızın, arzettikleri evsaf itibariyle de bu oyunları, klâsik repertuvarın

---

[1] *Canbazlar*'da (**Kâtip Râci**, *Canbazlar*, yzm.) bugün tarihe karışmış bulunan canbazlar loncasının bütün an'aneleri (kehyalık, merasim, dua, ilh..), realist bir üslûp dahilinde gösterildiği gibi usta bir karagözcü, ip canbazlarının bütün marifetlerini perdede tasvirler ile canlandırabilir.

[2] Mesela *Tahmis* oyununda (**Nazif**, *Tahmisciler*, yzm.) Tahtakale'de Kahve döğen Araplar (*ak Arap* taklidi) ile *Beberuhi*'den başka taklit görülmez.

[3] Yine *Tahmis* oyununda perdede kahve döğücüler ile beraber bir dükkân bulunduğu gibi *Balıkçılar*'da türlü kayık ve balık tasvirleri, *Büyük Evlenme*'de zengin bir çeyiz takımı, ilh... seyredilir.

en eski fasılları addetmek pek hatâlı olmaz kanaatindeyiz [4].

2. Vesile - entrikalı cemiyet satirleri. — Bu grupa entrikaları taklit resmi geçidine ve tam mânasiyle içtimaî hicve vesile olan fasıllar girer. Tahmin edildiği vechile, karagöz oyunlarının büyük bir kısmını ihtiva edecek olan bu grupun şekle ait müşterek karakteristikleri şunlardır: 1) oyunun başında muhtelif tiplerin perdeye çıkmasına vesile olacak bir vaziyetin ihdası, 2) taklitler, 3) *héroï - comique* bir netice (*dénouemet*). Görülüyor ki bu gruptan olan oyunlar, birinci gruptakilere nisbetle, daha mütekâmil bir mahiyet arzediyor. Hakikaten bu oyunlarda mevzu, sadece mizahî bir tasvirden ibaret kalacak yerde, iptidaî olmakla beraber bâriz bir dramatik hareket canlılığı gösterir.

Muhtevaya gelince, bu grupa dahil olan fasıllarda, birinci grupun realizmi ile halk idealizminin karşılaştığı görülür. Her fasıl, muayyen bir içtimaî hâdisenin realist tasviriyle o hâdise

[4] Hakikaten bu tip fasıllar, Musullu **İbn Danyal**'in XIII. asırda kaleme aldığı *Tayf ul - Hayâl*'i andırıyor. *Tayf ul - Hayâl* de içtimaî hicivle karışık bir *pièce à spectacle*'dir. Nitekim ikinci perdesinde evvelâ halinden şikâyet eden bir dilencinin ve bunu takip eden eğlenceli bir vaızda bulunan bir vâızın meydana çıktığını görüyoruz. Bunların peşinden sıra ile, bir eczacı, bir kan alıcı, bir hokkabaz, bir utçu, kedi, köpek, ayı ve maymun oynatan insanlar, bir canbaz, bir deve sürücüsü gelir. Üçüncü perdede de horozların döğüştüğünü, koçların tokuştuğunu, öküzlerin süsüştüğünü, ilh... seyrederiz (**Jacob**, *Geshichte des Schattentheaters, İbn Danijâl*, s. 56-101 ve **Cevat Rüştü**, *Hayâl oyunundaki tipler nereden alındı?, Hâkimiyeti Milliliye*'de, 14 mart, 1928).

karşısında halk ruhunun reaksiyonlarını ihtiva eder. Zaten taklitler de ayni ruhun insanlar hakkında müşahade ve hükümlerde bulunmasına bir vesileden ibaret değil midir? Bu bakımdan, «vesile - entrikalı cemiyet satirleri» grupuna giren oyunların birer örf ve âdet-karakter komedisi taslağı olduğu pekâlâ iddia olunabilir.

Şekil ve muhtevalarının karakteristiklerini kısaca tesbit ettiğimiz bu grupu, bazı tâli tiplere ayırmak faydalı olacaktır.

a) *Sünnet* tipi fasıllar. Bu çeşit oyunlarda, haddi zatında pek iptidaî bir mahiyette bulunan entrikanın gayesi, esas itibariyle cemiyetin bir köşesini veya bir halini tasvire vesile olmaktır. Bu bakımdan «basit örf ve âdet veya zanaat» parodilerini andırırlar. Ancak bunlarda, taklitler de mühim bir yer tutar. Yalnız, oyunların merkezi sıkletini taklitlerden ziyade, sünnet gibi, pehlivanlık gibi, saz şairliği gibi millî an'anelerimizin renkli ve çeşitli tablolar halinde tasviri teşkil eder. Taklitler, bu tasvirleri canlandırmaları itibariyle ehemmiyet kazanır. Nitekim *Sünnet* oyununda, oğlunun yerine *Karagöz*'ün sünnet edilmesi vesilesiyle, bu dinî-millî an'anenin bütün hususiyetleri gösterilmiş olur ve perdede çengiler, hokkabazler arzı endam ettiği gibi *Hacıvad*'ın oğlu ile *Karagöz*'ün oğlu perdenin bir köşesinde muhavereye girişirler [1]. *Ödüllü* yahut

[1] Hayalî **Memduh**. *Karagözün sünnet olması*, 1924. **Evliya Çelebi**'nin (*Seyahatname*, I, s. 654) hayâli zılci **Mehmet Çelebi**'den bahsederken «hayâl-i zıl perdesi içinde bir küçük perde daha kurup gayet hurde tasvirlerle hayâl-i zıl oynatmak onun icadı idi» kaydından *Sünnet* oyununun bu devirden kaldığını farzedebiliriz.

Pehlivanlar'da güreş, bütün an'anatiyle yaşatılır. *Şairlik*'te [2] Tavuk Pazarı'nın meşhur kahvelerinden biriyle *askı* âdeti ve türlü türlü halk şairi seyredilir. *Tımarhane*'de ise [3] yine İstanbul sokaklarında bazan kayıtsızlık, bazan da «meczubu ilâhî» sıfatiyle kendilerine gösterilen saygı yüzünden serbest dolaşan delilerin hali tasvir olunur. Maamafih bu sonuncu oyunda, giyiniş ve konuşuşları ile halkın nazarında müşterilerinden pek farklı olmıyan bazı tatlısu Frengi doktorlara da taş atılır.

Görüldüğü veçhile bu tipte oyunların diğer bir hususiyeti de, bizzat *Karagöz*'ün aksiyonda âmil olmasıdır. Askıyı kazanan, bir sürü pehlivanın sırtını yere getiren, sünnet olan ve nihayet deliren hep kendisidir. İşte taklitlerin mevcudiyeti ve *Karagöz*'ün mevzuda mihveri teşkil etmesi itibariyle bu oyunlar, birinci gruptaki oyunlardan ayrılırlar. Diğer cihetten, cemiyet tasvirleri ile birlikte taklide ve içtimaî hicve de yer verilmesi bakımından, entrikaları sadece bir taklit resmigeçidine yarıyan b) *Kayık* tipindeki oyunlara yaklaşmış olurlar.

b) *Kayık* tipi fasıllar. Bu tip oyunlarda taklit

---

2 *Vuruşma Oyunu* (**Kunoş**, *adı geçen eser*, s. 73 - 86); *Karagözün Şairliği* (**Yorgi**, *Mecmuay-ı Hayâl*, cüz 11, 1909); *Karagözün Şairlerle İmtihan Olması* (**Nazif-Ritter**, *Orientalia*'da, 1, s. 12 - 38). *Karagöz* bu oyunda, *Âşık Hasan, Kayserili, Tiryaki, Beberuhi, kabakçı Arap* ile şairlikten imtihan olur.

3 *Tımarhane* (**Kunoş**, **Radloff**'ın adı geçen eserinde); *Karagözün Divaneliği* (hayalî **Memduh**, 1934); *Karagöz Deli* (**K. M. Vasıf**, 1933).

vesilesini (entrika), *Hacıvat* ile *Karagöz*'ün para getirecek bir işe girişmeleri teşkil eder. Bu iş daima, perde kahramanlarını halk tipleriyle karşılaştıracak bir iştir. Nitekim *Kayık* [1] oyununda, *Hacıvat* ile *Karagöz*, İstanbul iskelelerinden müşteri taşırlar. *Salıncak*'ta, *Yazıcı*'da ve *Eczahane*'de [2] *Hacıvat*, *Karagöz*'e türlü müşteriler bulup gönderir. *Orman*'da [3] *Karagöz*'ü bir kır kahvesinin veya bir hanın patronu olarak görürüz. *Aşçılık*'ta [4] *Karagöz*, Kastamonulu *Memiş*'in yanına çırak girmiştir, *Ağalık*'ta ise [5], bilâkis, *Hacıvad*'ı yanına kâhya olarak alır. Böylece taklitlere zemin hazırlandıktan sonra, oyunun ikinci safhası başlar. Bu safhada *Karagöz*'ün karşısına İmparatorluğun İstanbul'da yaşıyan bütün unsurlarından (*Arap*, *Arnavut*, *Yahudi*, *Rum*, *Kastamonulu*, *Lâz*, *Muhacir*, *Kürt*, *Tatar*, ilh...) maada, mahallenin yerli tipleri (*Çelebi*, *Zenne*, *Tiryaki*, *Beberuhi* ilh...) çıkar. Oyunun bu devresi, mübalâğaya

---

[1] *Kayık* (Kâtip Cemil, *Letaif-i Hayâl*, cüz 1, 1897, s. 1-17), *Kayık* (Kunoş, Radloff'un adı geçen eserinde), *Kâğıthane Sefası* (Küçük Ali, İstanbul 1928).

[2] *Salıncak Sefası* (hayalî Memduh, İstanbul, 1924); *Karagöz Salıncakçı* (K. M. Vasıf, İstanbul 1933); *Salıncak Sefası*, (Nazif - Selim Nüzhet. İstanbul 1931. *Salıncak oyunu*, Yunan karagözünde de vardır (Roussel, *adı geçen eser*, I, s. 10-11).

Yazıcı (Kunoş, *Három Karagöz-Játék*, Budapeşte, 1886, s. 100-121); *Yazıcı* (İhsan Rahim, cüz 10); *Karagözün Yazıcılığı* (hayalî Memduh).

Eczahane (*Karagözün Doktorluğu*, İhsan Rahim, cüz 7).

[3] *Orman* (Nazif, yzm.)

[4] *Karagözün Aşçılığı* (hayalî Memduh, cüz 5); *Karagöz Aşçı* (K. M. Vasıf).

[5] *Ağalık* (Kunoş, Radloff'un adı geçen eserinde); *Karagözün Mirasyediliği* (hayalî Memduh, tahrifen).

kaçmakla beraber, yine realiteden ayrılmıyan bir karakter komedisi mahiyetindedir. Muayyen bir (ırk, cinsiyet, meslek, sınıf, ilh...) zümrenin mümessili olan her tip, perdede kendi şarkısı, kendi kıyafeti, kendi lehçesi ve kendi zihniyet ve davranışiyle (*comportement*) arzı endam eder. Zaten vesile-entrikanın hikmeti vücudü de, bu muhtelif tiplerin muayyen hâdiseler karşısında bütünlükleriyle davranışta bulunmalarını temin etmektir. Perdede bunları canlandıran halk psikoloğu, haklarındaki hükmünü yine *Karagöz'*-ün ağzından verir.

Karakter parodisini ekseriya *héroï-comique* bir son takip eder. Müdebbir halk san'atkârı, sanki *Karagöz*'ün patavatsızlıklarını, aşırı hicivlerini daha büyük bir cezadan korumak istiyormuş gibi, onu yine perdede cezalandırmayı düşünür ve karşısına *héroï-comique* tehditler savuran gülünç bir tip (*Mandıralı Tuzsuz Bekir*) çıkartır. Fakat halk sanatkârının bu özür dileyişinde bile hiciv esprisi gizlidir ve her defasında *Karagöz*, kendisi ile alay etmekten çekinmediği *Tuzsuz*'un affına mazhar olur [1]. Zaten zümreli bir cemiyette ara sıra *tabou* hakikatlere dili kayan bir günahkâr için, böyle ancak bir lâhza süren korkulu rüyayı çok görmemeli [2].

c) *Mandıra* tipi fasıllar. Bunlarda da, evvelkilerde olduğu gibi, taklidi istihdaf eden basit bir

---

[1] *Kayık*'ta, *Yazıcı*'da, *Eczahane*'de, *Orman*'da, *Aşçılık*'ta olduğu gibi.

[2] Maamafih, *Salıncak*'ta *Karagöz*'ün korkulu rüyası, şirret bir *Yahudi*'yi öldürdüğünü zannetmesi şeklinde tecelli eder. Yalnız *Şairlik*, rahat ve tehlikesiz bir neticeye bağlanır.

entrika görülür. Ancak entrikanın mihverinde *Karagöz*'ün bulunması, sırf bir kader veya tesadüf eseridir. *Mandıra* oyununda haline acıyarak evine aldığı kadın, *Kütahya*'da [1] kendi karısı, *Kanlı Nigâr*'da komşusu, *Meyhane*'de eşi dostu yüzünden başı derde girer ve zanparalarla, mahallenin gammazlariyle, eli sopalı kadınlarla ve türlü serhoşlarla karşılaşır. Nihayet *Tuzsuz*'un veya *Bekri Mustafa*'nın hoyrat müdahalesiyle, içine girdiği kötü vaziyetten kurtularak eski haline döner.

Mandıra tipi oyunların, taklitlere ve cemiyet hayatından alınma sahnelere ayni derecede ehemmiyet verildiğine bakılırsa, *Sünnet* ve *Kayık* tiplerinden pek farklı olmadığı görülür. Ancak *Sünnet* tipi oyunların karakteristiği olarak, cemiyet hayatının realist tablolar halinde gösterilmesini ve ekseriya *Karagöz*'ün istiyerek aksiyona mihver teşkil etmesini tesbit etmiştik. Halbuki *Mandıra* tipinde *Karagöz*, kader veya tesadüfün sevkiyle entrikaya dahil olur. Diğer cihetten *Kayık* tipindeki entrika, İstanbul'un tabiî halk hayatı çerçevesinde sırf taklide ve karakter parodisine vesile olarak kurulmuştur. *Mandıra* tipinde ise, fazla olarak, mevzuun da bizatihi bir ehemmiyeti vardır. Mevzuun daha ziyade ehemmiyet kazandığı, cemiyet hicvinin ve hassaten halk tenkidinin daha bâriz olduğu oyunları ayrı bir tip halinde mütalea edeceğiz.

d) *Bahçe* tipi fasıllar. Bu tipten oyunlarda taklit vesilesini, *Karagöz*'ün, mütemadiyen, kabul edil-

---

[1] *Kütahya* (**Kunoş, Radloff**'un adı geçen eserinde); *Kütahya Çeşmesi* (**Selim Nüzhet**, *Gülme Komşuna!*, İstanbul, 1931).

mediği bir mahalle girmek teşebbüsleri izhar eder. *Karagöz*, bazan davetlilerin peşine (*Hamam* ve *Bahçe*'de olduğu gibi) takılarak veya tebdili kıyafet ederek, bazan da parolayı (*Abdal Bekçi - Çivi Baskını*) tekrarlamağa çalışarak veya yalvarıp yakararak (*Yalova Sefası*) meramına nail olmak ister [1]. Görüldüğü veçhile bu tip oyunlarda en-

[1] *Hamam* oyununda *Karagöz*, nihayet kubbenin camını delerek içeriye atlar ve hâsıl olan kargaşalık neticesinde *Tuzsuz*'un (**Evliya Çelebi**'de *Gazi Boşnak*, **Kunoş**'da *Tekbıyık*) eline düşer. Çırçıplak hamamdan kovulan diğer tipler, kabahati *Karagöz*'e yükleterek yakayı kurtarırlar. Yalnız *Karagöz*, bütün bu hamam rezaletinden mes'ul tutulur ve *Tuzsuz*'un kanlı tehditlerine maruz kalır (**Kunoş**, *Három Karagöz - Játék*, s. 7-39; hayâlî **Küçük Ali**, *Karagöz'ün hamam eğlencesi*, İstanbul 1928).

Bahçe oyununda, *Karagöz*, nihayet *Mürgzar* bağının kapısında zurna çalmak suretiyle misafir *Acem*'lerin nazarı dikkatini celbeder ve içeriye davet olunur. Fakat içerde sarhoş olup ta çengilerin ısrarı üzerine kapıda nara atmağa başlayınca, mahalle bekçisi tarafından yakalanır ve dayak yer. Nihayet bekçiyi de bahçeye davet etmek mecburiyetinde kalan *Karagöz*, bahçeyi işleten *Hacıvad*'ın serzenişleri üzerine ortalığa panik verir (*Bahçe*, **Nazif**, yzm.). Diğer bir şekle göre (*Karagözün başına gelenler - yahut - Bahçe Sefası*, 1925) *Karagöz* ile bekçi içeriye girince, bahçenin köşkü yanmağa başlar.

Abdal Bekçi, yahut *Çivi Baskını* oyununda *Karagöz*, mahalleye yeni taşınan bazı münasebetsiz kadınların evini tarassut etmeğe, *Tuzsuz Bekir* tarafından memur edilir. Fakat *Karagöz* içeride olup biteni görmek sevdasına düştüğünden, parola ile eve giren zanparaların (taklitler) peşine düşerse de, parolayı (*lofça çivisi*) beceremediğinden koğulur. Nihayet o da içerideki işret sofrasına davet edilir. Bu sırada *Tuzsuz*'un gelmesiyle cemiyet dağılır ve *Karagöz* de bermutad, affa nail olur. Oyunun bundan sonraki kısmı, *Mandıra*'daki gülünç baskın sahnesini

trika, *Karagöz'*ün mahallesinde esrarengiz bir hamamın açılması, güzel bir bahçenin türlü zevklere sahne olması, civardaki bir eve garip komşuların taşınması veya uzak bir mesireye gidilmek hazırlıkları şeklinde, bizzat *Karagöz'*ün de seyirci kaldığı bir vaziyet ihdas eder. Halbuki, (a, b, c) tipinden olan oyunlarda entrika, ekserériya *Karagöz'*ün aksiyon mihveri etrafında şekil alır. Taklit safhasında ise, muhtelif tipler, (a) tipinde olduğu gibi *Karagöz'*e müracaat edecekleri yerde, ancak tesadüfen onunla karşılaşırlar ve her defasında *Karagöz'*ü atlatmağa gayret ederler. Fakat *Karagöz*, ekseriya mahallenin ahlâk prensiplerine uymıyan böyle bir vaziyet karşısında, taassup buhranlarına kapılmaksızın, sadece istihzalarda bulunur ve teces-

---

hatırlatır. Ancak *Karagöz'*ün maiyeti (*Beberuhi*, *Bekçi*, ilh...) *Tuzsuz'*un görünmesiyle sırra kadem basar ve *Karagöz* de tebdili lisan ederek yeniden *Tuzsuz'*un elinden yakasını kurtarır (**Kunoş**, *Abdal Bekçi*, **Radloff**'un adı geçen eserinde, s. 395-586; yeni harflerle hulâsası, **M. Ziya Ülkütaşır**, *Türkiye etnografya ve folklor sözlüğü üzerine bir kalem tecrübesi*, 1. fas., İstanbul, 1937, s. 8-14; **İhsan Rahim**, cüz 1; *Abdal Bekçi*, **Nazif**, yzm., *Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi'*nde s. 57-58 hulâsa edilmiştir).

*Yalova Sefası'*nda (**Kunoş**, **Radloff**'un adı geçen eserinde; hayalî **Memduh**, *Karagözün Yalova Sefası*, İstanbul, 1924; **K. M. Vasıf**, *Karagöz Yalova Sefasında*, 1933) *Karagöz*, bir çok neticesiz teşebbüslerden sonra nihayet *zenne'*nin müsaadesiyle, diğerlerinin önceden yerleştiği bir küp veya harara girer. Fakat *Tuzsuz'*un (veya *Bekri Mustafa'*nın) işleri alt üst etmesi üzerine bütün kabahat yine *Karagöz'*e yükletilir. *Yalova* oyunu, biraz değiştirilmekle beraber, esas şemasını muhafaza ederek Yunan karagöz repertuvarına girmiş bulunuyor (**Roussel**, *adı geçen eser*, II, s. 5 - 7).

süsünü bizzat tatmine çalışır. Nihayet, bazan zorla, bazan hile ve diğerlerinin muvafakatiyle, kendisine memnu olan âleme girer ve tabiatiyle herkesi de rahatsız eder. Bu suretle hasıl olan curcuna neticesinde bahçe, hamam veya ev basılır, yahut hararla küp ve sandıktaki cemaatin farkına varılır. Fakat diğer zevk ve sefa ehli, hep birer mazeret ve bahane ile kabahati *Karagöz*'e yükleterek yakayı kurtardıkları halde *Karagöz*, herkesin günahından hesap vermek mecburiyetinde kalır ve *Tuzsuz*'un veya *Bekçi*'nin elinden ancak bazan *Hacıvad*'ın şefaati, bazan da kendi politikası sayesinde kurtulur.

Entrikalarının mudiliyeti itibariyle evvelki tiplerden ayrılan bu oyunlar, ayni zamanda daha esaslı bir cemiyet hicvini ihtiva eder. Hakikaten (b) tipinde merkezi sıkletin karakter parodisi olmasına mukabil, bunlarda cemiyetin göze batan, ma'şerî vicdanı tazip eden garip ve hattâ gayrı ahlâkî hâdisleri teşhir olunur. Fakat bu teşhirde, ahlâk prensipleri namına bir isyan ruhu aramak beyhudedir. *Karagöz* sadece, cemiyatin bir zümresi için mübah görülen hallerin neden diğer zümresine yasak edidiğini araştırır gibidir. Kadınlar hamamına musallat olan sarhoş Yeniçeriler karşısında acze düşen otritenin kuvvetini bir de kendisi denemek ister ve böylece üstü kapalı bir mukayese ile halk ruhunun infiallerine tercüman olur. Gûya İran'dan gelen zengin *Acem* tacirleri, memleket yasağına rağmen, *Mürgzar* bağında çengi oynatırken *Karagöz*'ün içeriye girmesiyle ortalığın karışması, halk ruhunu kıvrandıran ayni istifhamın başka bir

tecellisidir. *Tuzsuz*'un heybetinden korkup dağılan mahalleli, ayni vaziyette *Karagöz*'ü yakalamış olsaydı, kimbilir mahalle namusunu nasıl korur ve baskın kanununu ne büyük bir şiddetle tatbik ederdi. Fakat bütün bu hiciv, safdil bir halk esprisine gizlenir ve faslı seyredenler, *Karagöz*'ün gülünç macerası ve tuhaf hallerinden başka bir şey göremez olurlar. Nitekim halk dehası, meharetle gizlediği bu zümre hicvini sarayda, sultanın önünde bile tekrarlamaktan çekinmez.

e) *Ters Evlenme* tipi. Bir geçit tipi olan bu oyunlarda entrikanın müstakillen ehemmiyet kazanmağa başladığı görülür. Mevzuun ve aksiyonun cazibesi, taklitlere lüzum bırakmıyacak kadar artmıştır ve oyun, perdenin imkânları dahilinde, bir bütünlük arzeder. Oyuna evvelâ, ya bizzat *Karagöz*'ün, yahut diğer tiplerin etrafında düğümlenen -tabiî gayet basit- bir entrika ile başlanır ve bu entrika bilâhare, ya ayni istikamette inkişaf eder, yahut mihverini değiştirir. Fakat her iki halde de mahiyetini muhafaza eder. Neticeye *(dénouement)* gelince, bu, diğer tip oyunlarda olduğu gibidir. Bazan *Karagöz*, bazan da *Hacıvat* ile *Karagöz* bir aralık müşkül anlar yaşadıktan sonra selâmete kavuşurlar.

Bu oyunlarda taklitler, haddi asgariye indirilmiştir. *Ters Evlenme*'de yalnız görücüler ile mahalleli, bir de *Tuzsuz* perdeye çıkar. Diğer oyunlarda ise taklidin rolü, bazı harikulâdeliklere (*merveilleux*) intikal etmiştir. Nitekim *Câzu-*

lar'da [1] büyü, *Kanlı Kavak*'ta [2] cin çarpması gibi tabiatüstü hâdiseler gösterilir [3].

Mevzuların bizatihi ehemmiyetine, tabiatiyle, cemiyet hicvi de inzımam eder. *Ters Evlenme*'nin[4] mevzuu ile ilk örf ve âdet komedimiz olan **Şinasi**'nin *Şair Evlenmesi* arasındaki fark, birincisinin daha ziyade «farce»a meyl etmesinden ibarettir. Hakikaten *Ters Evlenmede*'de gördüğümüz eski görücü âdetinin parodisi, görmeden evlenme an'anesinin halk ruhunda uyandırdığı hiciv ihtiyacına delâlet eder. Keza *Câzular* ile *Kanlı Kavak*'ta da, daha *Yazıcı* oyununda ilk teşhirine şahit olduğumuz bâtıl itikatların halk aklı selim ve esprisinden süzülmüş bir tenkidini görürüz.

Görüldüğü veçhile «vesile-entrikalı cemiyet satirleri» grupu, klâsik karagöz fasıllarının kısmı azamını ihtiva ediyor. Tabiî, zamanla, hassaten tulûat sahnesinin tesiri altında, entrikaları taklit (karakter parodisi) ve cemiyet tasvirlerine (içtimaî hiciv) vesile olmıyan bazı oyunlar zuhûr etmiş ve ekserisi Türk halk kütlelerinin pek iyi tanıdığı bazı hikâyelerin birer adaptasyonu olan bu fasıllar, klâsik repertuvara dahil olmuş-

---

[1] *Çifte Sihirbazlar* (hayalî **Memduh**, İstanbul 1922).

[2] *Kanlı Kavak* (**Kunoş**, **Radloff**'un adı geçen eserinde); *Kanlı Kavak* (**Kâtip Cemil**, *Letaif*-i *Hayâl*, s. 18-32); *Kanlı Kavak* (**Nazif-Ritter**, *Karagös*'de, 1924, s, 20-62).

[3] Mevzuu, Hindistandan gelen bir devrişin, afsunla define çıkarması olan *Mal Çıkarma* faslını bu meyanda zikretmek icap ediyorsa da, oyunun entrikadan tamamen mahrum bulunması ve *Hamhum* veya *Arap köle* ayarında bir muhavere mahiyetinde olması sebebiyle, yalnız mevzuundaki harikulâdeliğe işaretle iktifa olundu.

[4] *Ters Evlenme* (**Kunoş**, **Radloff**'un adı geçen eserinde); *Sahte Gelin* (**Nazif- Ritter**, *Karagös*, s, 72-118); *Karagözün gelin olması* (hayalî **Memduh**, İstanbul, 1922).

tur. Şimdiye kadar gördüklerimizden büsbütün farklı vasıflar arzeden bu oyunları, ayrı bir grup dahilinde tetkik edeceğiz.

3. Müstakil entrikalı fasıllar veya halk hikâyeleri adaptasiyonları. — Bu grupun kadrosu büyük bir elâstikiyet arzeder. İlk nümunesini, *Ferhat ile Şirin*'ce gördüğümüz bu tarz, halkın rağbeti ile son 30-40 yıl içinde hayli inkişaf etmiş ve *Leylâ ile Mecnun*, *Tahir ile Zühre*, *Kerem ile aslı*, *Arzu ile Kanber*, ilh... gibi çok meşhur mevzulardan maada, *Hançerli Hanım*, *Binbir direk batakhanesi*, *Hain Kâhya*, ilh... kabîlinden daha ziyade İstanbul'a has halk hikâyeleri de birer karagöz faslına çevrilmiştir. Bu meyanda bazı edebî eserlerin bile son zamanlarda perdeye adapte edilerek oynatıldığını biliyoruz [1].

Esas itibariyle halk hikâyelerinden adapte edilmek suretiyle vücude gelen bu fasıllarda entrika, artık taklit resmigeçidine ve İstanbul'un bir köşesini veya bir halini canlandırmıya vesile olmaktan çıkar. Diğer tabirle bu fasıl - hikâyelerin mevzuu, şimdiye kadar gördüğümüz fasıl gruplarının müşterek şemasına uymıyan ayrı bir tip teşkil eder. Maamafih karagöz esprisinin tamamen ortadan kalkıp yerini, hayâl perdesinde tevali eden romantik vak'alara bıraktığını da zannetmemeli. Bilâkis, malûm hikâyeleri perde oyununa çeviren halk san'atkârları, mevzulara istediği gibi tasarruf eder ve aşk sergüzeştlerinin ağlamaklı romantizmini, ekseriya şen ve realist bir vodvile çevirirler. Zaten perdenin göz yaşına tahammülü yoktur. Karagöz, ölümden veya ölüden nefret eder Oyun-

[1] Meselâ hayalî **Küçük Ali**'nin repertuvarında **Ahmet Mithat Efendi**'nin *Hüseyin Fellâh*'ını görmekteyiz.

larda en feci akibet, dayaktır. Sebepsiz katil ve idamın günlük vukuattan olduğu bir cemiyette, halk ruhunu perdede ölümü lâğvetmesinden daha tabiî ne olabilirdi ki!.. Perdenin firaka da tahammülü yoktur. Karagözde *Mandıra*'dan, *Çivi Baskını*'ndan kalma keskin realizm, birbirinin gölgeleri peşine düşen âşıkları hazmedemez. Bunun içindir ki *Ferhat* ile *Şirin*, *Tahir* ile *Zühre*, ilh... hikâyede ancak mezarda birleşirken, perdede davul zurna ile evlendirilir.

Karagöz bu çeşit oyunlarda ekseriya uşak hüviyeti, fakat efendi ruhiyle arzı endam eder. Şimdiye kadar gördüğümüz fasıllarda, kollarını sıvayıp kayıkçılık, yazıcılık ilh... yapan bu hür mahalleli, alelâde bir uşak olmayı kendisine zaten yakıştıramazdı. Nitekim bu tip oyunların ilki olduğunu zannettiğimiz *Ferhat ile Şirin*'de [1],

[1] **Nazif-Duda**, *Fasl-ı Ferhat*, İstanbul, 1931.

Eski bir Acem menkibesi olup ta Türk şairlerinden Altın Ordalı **Kutup** (XIV. asrın ilk nısfı) ve Heratlı **Ali Şir Nevaî** (doğ. 1441) tarafından kaleme alınan *Husrev-ü Şirin*, Anadolu Türklerince de eskidenberi malûm bir mevzudur. Nitekim Anadolu sahasında bu mevzuu ilk işliyen şair, **Şeyhî** (ölm. 1428/9 ?) olmuştur. **Şeyhî**'den sonra ayni mevzu, tekrar ve tekrar ele alınmış olduğu gibi, halk arasında da türlü türlü tahriflere uğramıştır. Sahaflar çarşısındaki tâbıların vaktiyle Anadolu köylüleri için bastırıp sattıkları *Ferhat ile Şirin* hikâyesinde bu eski menkibenin halka göre ayarlanmış son şeklini buluyoruz. Bu *Ferhat ile Şirin* hikâyesini **Şeyhî**'nin *Hüsrevü Şirin*'i ile mukayese edecek olursak, bu eski mevzuun çok tipik bir halk romantizmi içinde eridiğini görürüz. **Şeyhî**'nin mesnevisinde mihver. *Hüsrev*'in *Şirin* ile aşkı iken, halk hikâyesinin kahramanı, yine halktan bir tip, nakkaş *Ferhat*'tır ve *Hüsrev*, ancak sonraları *Şirin*'e âşık olur. *Şirin*'in teyzesi *Mihin Banu*, halk hikâyesinde *Ferhad*'ı hapseder ve bilâhare, *Ferhad*'ın halinden müteessir olup ona *Şirin*'i almak maksadiyle harekete gelen *Hürmüz Şah* ile harbe tutuşur. Neticede *Hürmüz Şah* gale-

*Karagöz, Ferhad'*a külünk imal eden bir demircidir. «Ofcu baba!» diye alay ettiği gencin Elma Dağı'nı yarmakta gösterdiği enerjiye meftun olur

---

be ederek *Şirin'*in bulunduğu Amasya (!) şehrine girer. Fakat oğlunun *Şirin'*e âşık olması yüzünden *Ferhad'*a olan vaadini derhal yerine getiremez ve onu, dağı delip şehre su akıttığı takdirde muradına nail edeceğine yeniden söz vererek, avutur. Bu ümitle harekete gelen *Ferhat*, bu işi de başarmak üzeredir. Nihayet son bir tedbir olarak *Ferhad'*a *Şirin'*in öldüğü haber verilir. Haberin uydurma olduğunu bilmiyen *Ferhat* teessüründen külüngü ile kendini öldürür. *Şirin* de sevgilisine iltihak etmekte gecikmez.

Halbuki **Şeyhî**'nin mesnevisinde, *Hüsrev* ile *Şirin* birbirini severler. Ancak bazı mâniler yüzünden ayrı yaşamaktadırlar. *Ferhat* ise, *Mihin Banu'*nun emriyle bir dağı yarmağa çalışmaktadır. İşlerin ne safhada olduğunu görmek istiyen *Şirin, Ferhad'*ın çalıştığı yere gider. *Ferhat* derhal *Şirin'*e âşık olur. Bunu haber alan *Hüsrev* kıskançlığından *Ferhat'*a *Şirin'*in öldüğüne dair asılsız bir haber gönderir. Bu haber *Ferhad'*ın ölümüne sebep olursa da, bilâhare *Hüsrev* ile *Şirin'*in birbirine kavuşup mesut olmalarına mâni olmaz.

Halk hikâyesinde Şekspirvari bir romantizme bürünen *Hüsrevü Şirin* mevzuu, karagözde derhal *héroï-comique* bir kılığa girer: *Şirin'*in babası Amasyalı bir tüccardır, fakat *Küşterî meydanı'*nda oturur. *Ferhat* elinden nakkaşlık gelen bir köy delikanlısıdır. *Hacıvat'*ı araya koyup *Şirin* ile evlenmek ister. Kızın anası, ancak bir şartla buna razı olacağını bildirir. O şart ta, *Ferhad'*ın dağı yararak Amasya'ya su getirmesidir. *Ferhad, Karagöz*den aldığı bir kazma ile, *Karagöz'*ün kapısında bir moloz yığını heybetiyle duran Bisütun (!) dağını kazmağa başlar. Kayaları deviren (!) bu kazma darbelerinden biri, yanlışlıkla *Karagöz'*ün başına isabet ederse de, fazla bir tesiri görülmez. Nihayet dağ yarılır ve *Küşterî meydanı'*nı sel basar. Bu sırada *Şirin'*in annesi, *Ferhad'*a bir büyücü karı göndererek kızının vefatını bildirir. *Ferhat*, şiddeti teessüründen intihar edecek yerde, kazmayı kaldırınca

ve *Ferhad*'a yalandan kara haberler getiren büyücü acûzenin ölümüne sevinir. *Leylâ ile Mecnun*'da, *Tahir ile Zühre*'de, *Arzu ile Kanber*'de [1] ise *Karagöz*, daima kız evinde uşaktır ve aşıklara merhameten yardım eder. Kalpsiz babayı yumuşatan yine odur. Fakat bunu, bir uşak istirhamı ile değil, bir efendi gurur ve mantığı ile yapar.

Karagöz'ün uşak olarak girip efendi gibi hareket ettiği bu fasıllarda da, mevzu ve entrika ayrılığına rağmen, perde an'anesinin devam ettiğine şahit oluruz. Oyunun devamı müddetince *Karagöz*, perde de hazır ve nazırdır. Çöllerde geçen bir aşk hikâyesi, bütün eşhasiyle *Küşterî meydanı*'na getirilir. *Şirin*'in kasrı ile *Ferhad*'ın dağı da yerlerinden kaldırılıp *Karagöz* ile *Hacıvad*'ın evleri önüne konur. Yazıcı dükkânını kapısı önünde bulan *Karagöz*, buna ne kadar şaşarsa, «moloz yığını» dediği *Kûh-u Ferhat* karşısında da o kadar hayrete düşer. Zaten *Şirin*'in annesi, karşı evde oturan bir mahalle komşusudur. *Zühre*'nin babası, mahalleye yeni taşınmış bir tüccardır. Bu mahalle çerçevesi içinde, *Karagöz*'ün mahalleli mantık ve esprisi bütün vak'alara tempo tutar. Gizli ilânı aşklar, komplolar, pazarlıklar, ilh... den tutunuz da, gönülden geçirilen niyetlere varıncıya kadar her şeye *Karagöz*'ün bir sözü veya bir jesti karışır.

---

koca karının kafasına indirir. Bu esnada *Şirin* de, randevusuna geç kalmış bir mahalle kızı heyecaniyle perdeye gelerek sevgilisine kavuşur.

[1] *Leylâ ile Mecnun, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kanber)* **Kâtip Râci**, yzm. 1906).

Yine perde an'anesinin icabatından olan gizli zümre hicvi de, bu tip oyunlara, *Karagöz*'ün uşak hüviyetiyle yerleşmiş bulunmaktadır. *Karagöz*'ün *Hamam*'da, *Bahçe*'de, *Abdal Bekçi*'de, vaz'ettiği mesele ile bu hikâye tipi oyunlarda vakit vakit efendiye yaptığı serzenişler arasında mâna farkı yoktur [2].

Şekle dair noktalarda, bu tip fasıllar da ötekilere benzer. Yine hepsi bir muhavere ile başlar ve sonra da *Karagöz* ile *Hacıvat* karşılaşarak malûm klişeyi tekrar edip çekilirler.

Klâsik karagöz fasıllarını *basit örf ve âdet veya zenaat parodileri*, *vesile-entrikalı cemiyet satirleri* ve *müstakil entrikalı fasıllar* olmak üzere üç grupa tasnifimizin, hale en uygun olmakla beraber, yine itibarî kalacağını evvelce söylemiştik. Fakat daha iyisini bulamamaktan mütevellit bir ıztırarla giriştiğimiz bu deneme neticesinde, oyunların umumî mahiyetine müteallik bazı noktaların tesbiti mümkün olabilmiştir. Hakikaten, tetkiklerimiz, bizde, karagöz oyunlarının mazisi,

---

[2] *Arzu ile Kanber* oyununda (**Kâtip Râci**) *Karagöz*, efendisinin ailesini Kandehardan alıp getirir. *Arzu*'nun babası herkese yolda sıkıntı çekip çekmediklerini sorar; bu sırada *Karagöz*:

K — Ah... bir kere de bana sor.

— Söyle bakayım!

K — Yolda gelirken bir dereye rasladık, bizim eşekle bir yuvarlandım, soluğu derenin ortasında aldım.

— Yalnız sen mi düştün?

K — Evet, yalnız ben düştüm.

— Öyleyse ziyanı yok.

K — E aşk olsun! Hep beraber düşseydik yazık olurdu değil mi?

tekâmülü ve kalitesine dair bazı kanaatler tebellür ettirmiş bulunuyor. Vakıalara tamamiyle uygun olduğunu zan ve ümit ettiğimiz bu kanaatleri şöylece hulâsa edebiliriz:

1 — Bizde hayâl oyunları, tasavvufî ve epik bir mebdeden hareketle, zümreli ve çeşitli bir cemiyet strüktürünün teessüsünü müteakıp (**Yıldırım**'dan ve bilhassa **Fatih**'ten sonra) satirik bir mahiyet almağa başlar. XVI. ve XVII. asırlarda kemalini bulduğunu tahmin ettiğimiz bu espri, karagöz oyunlarını, zamanımıza kadar devam eden an'aneleri dahilinde *stéréotypé* etmiştir.

2 — Karagöz fasılları, mevzularını daima, yaşanmış cemiyet hâdiselerinden almış ve aktüel kalmıştır. Bazı oyunların tarihî kayıtlara nazaran üç dört asırlık bir mazisi bulunması sadece cemiyetin bu müddet zarfında pek değişmemiş olduğuna delâlet eder.

3 — Karagöz perdesi, İstanbul halk ruhunun mâkesi olmuştur. *Küşterî meydanı*, İstanbulun herhangi bir Türk mahallesi, muhavere ve fasıllar ise adetâ mahallenin vukuatı veya noktai nazarıdır.

Şimdi bu, «noktai nazar»ın mahiyetini tesbit etmek kalıyor. Perdede kendini gösteren halk ruhu hâdiselere nasıl bir kıymet biçmiştir ve hâdiselere verdiği kıymete göre halk ruhunun karakteristikleri nelerdir? İşte önümüzdeki paragrafta, elimizde bulunan yazma ve matbu karagöz fasıllarına dayanarak, bu suale bir cevap bulmıya çalışacağız.

§ Karagöz perdesinde cemiyet satiri. — Perdenin irticale (*improvisation*) verdiği yeri bilenlere, elde bulunan mahdut miktarda yazma ve matbu karagöz muhavere ve fasıllarına istinat ederek, halk ruhunun hâdiselere biçtiği değer ve bu değere göre halk ruhunun karakteristikleri hakkında bazı hükümler çıkarmak tecrübesi, hayli cüretkârane görünecektir. Bahusus yazma ve matbu malzemenin ekseriya birer şemadan ibaret olduğu düşünülecek olursa, böyle bir denemenin nekadar seyyal bir maddeye dayandığı meydana çıkar. Fakat, diğer cihetten, irticalin de karagöz esprisi ve mevzu ile tahdit edilmiş olduğunu unutmamak lâzımgelir. Malzemenin fazla muhtasar olmaktan mütevellit mahzuruna gelince, bunun da, ayni mevzuun muhtelif *version*'larını karşılaştırmakla bir dereceye kadar önüne geçile ceğini zannetmekteyiz. Esasen tetkik ve tahlilini denemek istediğimiz nokta, halk ruhunun teferruatta değil, fakat oyunun aslî şemasında tezahür eden davranışıdır. Evvelce de, gerek oyunların cemiyet realitesiyle olan münasebetlerinde (§, 1), gerek fasılların tasnifinde (§, 2) bu ruhun bütün oyunların müşterek karakter ve şemasını teşkil ettiğini görmüştük. İşte, muhtelif fasılların haddi zatinde birer cemiyet parodisi olduğunu nazarı itibare alarak, bu değişik hâdiseler âleminde halk ruhunun toptan reaksiyonlarını tetkik etmek imkânsız olmasa gerektir. Bu denemeye, perdenin, diğer tabiriyle *Küşterî meydanı*'nın psiko-sosyal vasıflarını tahlil ile başlıyacağız.

Takriben 1×1,20 eb'adında olan bu musta-

til bez parçası [1], arkasında ışık yanınca [2], İstanbul'un bir mahallesi olur. Bu mahallenin seyir-

[1] Türk karagözünün ötedenberi böyle nisbeten küçük bir perdesi olduğu muhakkaktır. Pek nadir olmakla beraber, gerek müzelerde, gerek meraklılarda bulunan eski tasvirlerin boyları, - bir iki tanesi müstesna - vasatî olarak ancak 35-40 santim tutar. Maamafih perdenin büyütülmesi ve bez yerine başka şeffaf veya nim - şeffaf maddeler istimali düşünülmemiş değildir. Nitekim **Kâtip Salih, Ahmet Mithat Efendi**'nin teşvikıyle karagöz sahnesini genişletmek ve perde yerine buzlu cam kullanmak teşebbüsünde bulunmuştur. Fakat buzlu camın hem deve derisinden mamul tasvirleri pek çabuk harap ettiği, hem de çabuk kırıldığı görülerek bu usul terkedilmiştir. Perdeyi genişletmek teşebbüsü de, teknik mahzurlarla birlikte, seyircilerde hayâlin mutat tesirini vücude getirememesi yüzünden akim kalmıştır. Minyatüründe, çinisinde, avanisinde ve halısında san'atkâr ruhunun küçük motiflere olan temayülünü gösteren bir milletin hayâl perdesinde de böyle bir degişikliği hoş görmiyeceği tabiî idi. Fakat ayni teşebbüs, Türk karagözünün intişar ettiği yabancı memleketlerde muvaffak neticeler vermiştir. Ezcümle Yunanistan'da perde eb'adını 1×5 metreye çıkarıldığı ve tasvirlerin de ayni nisbet dahilinde büyütüldüğü görülür (**Roussel**, *adı geçen eser*, 1, s. 6).

[2] Eskiden perde meşaleler veya kalın yağ mumlariyle aydınlanırmış. Bu meyanda bir sıra küçük zeytinyağ lâmbalarının kullanıldığı da olurmuş. Fakat, bu tarzda aydınlanan perdede ışıkların titremesi yüzünden tasvirler daha canlı görünürse de, fazla is çıkarması ve oynatan için meşakkatli, hattâ tehlikeli olması dolayısiyle bu usul artık terkedilmiş. Hakikaten is çıkaran ışıklarla oynatılan tasvirlerin, zamanla karardığı ve nihayet renklerin birbirine karıştığı görülür. Zaten tasvirlerin eskiliği, ilk bakışta yekpare bir koyuluk arzettiği halde ışığa tutulunca renklerin mümkün mertebe meydana çıkmasiyle belli olur.

Meşale veya şem'anın yerine evvelâ tulumla havagazı ve aden lâmbaları kaim olmuş ve zamanımızda da küçük elektrik projöktörleri kullanılmağa başlanmıştır.

cilere nazaran sağ cidarında *Karagöz*'ün, sol cidarında ise *Hacıvad*'ın evleri bulunur. Fakat iptidada hiç bir dekor veya hiç bir işaret, mahallenin elâstikî ve ilk nazarda esrarengiz manzarasını daraltmaz [1]. Bütün hâdiseler mahalleye uzaklık veya yakınlıkları ne olursa olsun, hep bu kadronun içinde cereyan eder. *Hacıvad*'ın sonradan verdiği malûmata nazaran Selânik ile Serez arasında bulunması icap eden *Kanlı Kavak*, birdenbire perdenin ortasında boy atıverir. *Hamam* oyununda, hamamı, *Bahçe* oyununda bahçeyi, hep ayni meydana koyarlar. *Ferhad*'ın dağı ile *Şirin*'in kasrı da yine ayni mekânın bu garip tahayyüz hassasından istifade eder. Bütün bu mantıksızlıklar karşısında *Karagöz*'ün aklı selimi isyan ederse de *Hacıvat*, cerbezesi sayesinde ona ve seyircilere bu *(fiction)*u bir an

---

[1] Oyun başlamadan evvel seyircilerin perdede gördükleri *gösterme*'ler (veya *göstermelik*'ler), sadece birer süs mahiyetindedir. Umumiyetle bunların gösterilecek fasılla münasebetleri olmaz. Fakat diğer bakımdan, bu *gösterme*'ler içinde, Türk tezyinî sanatlarının hakikaten pek mükemmel nümuneleri vardır. Bunların arasında, halı ve çinilerde gördüğümüz motiflerin senteziyle vücude gelmiş küçük panolardan maada, yine ayni üslûpla renkleri ve oyaları tesbit edilmiş çiçek dolu saksılar, bahçe köşeleri, fıskiyeli havuzlar ile kalyonlar, köşkler, güreş veya turnuva sahneleri, ilh... gibi nisbeten daha realist tasvirler de bulunur. Keza mevzularını, şark esatirinden veya tarihî hâdiselerden almış fantezist *göstermeler*de yok değildir. Nitekim insana eski Hint mabetlerinin tezyinatını hatırlatan muhtelif cin tasvirlerinden tutunuz da *Pégase. Burak* (**Ritter**, *Karagös*, res. 9) *Zümrüdüanka, Şecere-i Vakvak* (*ayni eser*, res. 11) ilh... desenlerine varıncıya kadar, türlü türlü motiflerde *gösterme*'lere rasgelinir.

için hakikat olarak kabul ettirir [1]. Perdede oyunun teknik imkânlarından mütevellit bu esrarlı elâstikiyet müstesna, her şey, tam bir halk realizmi içinde olup biter. Bazı oyunlarda cin çarpması (*Kanlı Kavak*, *Yazıcı*), kalıp değişmesi, (*Câzular*), *Karagöz*'ün eşeğinde görülen acaiplikler (*Bahçe*, *Ferhat ile Şirin*)[2] kabîlinden (*fiction*) lara gelince, bunlara, bazan bâtıl itikatların hicvi, bazan da sadece komik bir *effet* vücude getirmek kasdiyle müracaat olunur. Maamafih bu tabiat kanunlarına uymayan hâdiseler karşısında da son söz, daima halk realizmindedir ve perde daima, reel bir cemiyet hâdisesinin yine realist bir parodisine sahne olur. Hemen hemen bütün oyunlarda karagöz esprisi, ce-

---

[1] *Karagöz* birdenbire kapısının önünde boy atan *Kanlı Kavağ*'ı görünce evvelâ şaşırır ve bunu *Hacıvad*'ın kendisi için kurduğu bir kapan zanneder. Nihayet *Hacıvad*'ı çağırarak az evvel ortalıkta görünmeyen bu ağacın nerden çıktığını sorar ve *Hacıvad*'ın bütün izahlarına, naklettiği korkunç rivayetlere rağmen, yine bu sırra akıl erdiremez.

Ferhat ile Şirin'de de *Karagöz* pencereden atlayım derken evin önündeki Bisütun dağı'ndan aşağıya yuvarlanır ve hayretler içinde *Hacıvad*'ı çağırarak sorar :

— A *Hacıvat*, kendi tarafına köşkü yapmışsın, bizim tarafa da bu molozu yığmışsın!

Bekçi muhaveresinde de *Karagöz*'ün buna benzer bir mülâhazası vardır: Gûya sokak, sokak dolaşırken [halbuki sadece perdede yerinde saymaktadırlar] *Karagöz* birdenbire durarak «kuzum *Hacıvat*, der, yarım saattenberi yürüyoruz da niye hâlâ şu beyaz taşın üstündeyiz?»

[2] *Ferhat ile Şirin*'de yılanın konuşmasından maada eşeğin başsız kaldığı halde yine dört ayakları üzerinde durduğunu görürüz. *Karagöz*, bu başsız eşeği koltuktan başlayarak dürbüne varıncaya kadar bir çok şeylere benzetir.

miyetin reel hâdiseleriyle reel tiplerini teşhir ve hiciv an'anesi dahilinde tezahür eder.

Fakat bu teşhir ve hiciv, pek nadiren doğrudan doğruyadır ve ekseriya darbımesellerde bilmecelerde, hattâ bir kısım halk inanışlarında gördüğümüz gibi, imaj ve senbol yolu ile yapılır. Perdenin bu *imagerie* ve senbolizmi de, zaten halk ruhunun ezelî bir ifade tarzıdır. Bu tarz, halk fıkralarında da (*Nasrattin Hoca* hikâyeleri, Bektaşi, Yeniçeri, Yahudi, ilh... fıkraları) kendini gösterir. Bu sebepledir ki karagöz perdesinde, buna müşabih bazı garp sahnelerinde[1] görüldüğü gibi bilâvasıta tenkit, tariz ve hicve rasgelinmez. Şüphesiz, bunun böyle olmasında, İslâmî telkinat ile cemiyetin strüktürü de âmil olmuştur. Maamfih bu baskılar altında da halk satirinin, bir nevi senbolizm içinde gizlenen çekingen tezahürleri, yine istihdaf olunan gayeyi gösterecek kadar vazıhtır. Binaenaleyh bir içtimaî senboller sahnesi olan karagözde halk satirini evvelâ bu çeşit tebdili kıyafetlerinden sıyırarak tahlil etmek icap edecektir.

Klâsik karagöz repertuvarında *devlet* otoritesiyle doğrudan doğruya alay edildiği vaki değildir. Perdeye değil sultan ve sadrazam, dev-

[1] Garp kukla sahnelerinde ise, cemiyet hicvinin senbole ihtiyacı olmadığını biliyoruz. Fransız *Polichinelle*'i, İngiliz *Punch*'ü, Alman *Hans Wurst* veya *Cosperle*'i, ilh.. halkın mümessili olarak, asılzade - patron sınıfını doğrudan doğruya hicveder. *Arlequin*, «şayet Âdem baba, akıl edip te kıraldan bir kâtiplik satın almış olsaydı, bugün hepimiz asılzade olurduk!» (H. Lucas, *Histoire philosophique et littéraire du Théâtre Français*, Paris, 1843, s. 87) demek cesaretini gösterir. Devlet otoritesini temsil eden *Jandarma*, daima *Polichinelle* veya *Guignol*'ün şamarını yer.

let otoritesinin en küçük mümessili bulunan zabıta (karakollukçu veya zaptiye) bile çıkarılmadığı gibi, bunlardan kinaye tarikı ile dahi bahsedildiği görülmemiştir. *Küşterî meydanı* denilen mahalle, sanki içinde tahsildarla zaptiyenin girmediği mubarek bir yerdir. Yeniçerilerin de, bu mahalleye ayak bastığı işitilmemiştir. [1] Cübbeliler, ancak mahalleli arasında - imam ve müezzin - bir an görünüp kaybolur [2].

---

[1] **Jacob** (*adı geçen eser*, 122; trc. **Orhan Şaik**, s. 12), **Russell**'in (*The Natural History of Aleppo* al. trc. Gmelin, 1797, s. 198) adlı eserinden aldığı şu fıkrayı kaydeder: «1768de Rusya'ya karşı harp açıldığı sırada, gözden düşerek Haleb'e, memleketlerine iade edilen Yençeriler perdede teşhir edilmişti. Yeniçerilerin bu hali, alaylı bir muhavereye mevzu oluyor ve *Karagöz*, onların cesareti hakkında iğneleyici tarizlerde bulunuyordu. Fakat halkın alkışlarla karşıladığı bu serzenişe hükûmet tarafından nihayet verildi». Muhaverelerde aktüaliteye fazlaca temas edildiğini bildiğimiz için, perdede bu mevzuda bazı tarizlerin yapılmasını - nâdir olmakla beraber - gayri mümkün addetmiyoruz. Ancak fasıllarda Yeniçeriliğin veya Yeniçerilerin doğrudan doğruya bir satir mevzuu teşkil ettiği görülmemiştir. Ocağın XVI. asrın sonlarından itibaren halk arasında gözden düşmiye başlaması bile, böyle bilâvasıta bir hiciv için kâfi bir âmil sayılamazdı. Zira karagözcü dediğimiz meçhul halk san'atkârını, hem an'anevî ordu aşkı, hem de zorbaların hışmından korunma gibi iki kuvvetli sâik, böyle bir tecrübeden alıkoymuş olsa gerektir.

[2] İmam tasviri ancak mahalleli ile birlikte çıkar ve yalnız bir tek oyunda *(Ters Evlenme)* söz söyler. Gördüğüm tasvirler meyanında başında *fâhir*, göğsünde *teslim taşı* ile bir de bektaşi dervişine rasgeldimse de, oyunlarda ne vesile ile perdeye çıkarıldığını ve nasıl bir tavır takındığını öğrenemedim. **Martinovic** de *(The Turkish Theatre)*; tasvirler arasında sağ elinde bir haç bulunan bir ortodoks papazından bahseder. Fakat klâsik repertuvarda

Demek *medrese* de perdede ispatı vücut etmez. Mahalle, sanki bu üçüzlü otoritenin şümulü haricinde kalmıştır. Saray, karakol, cami ve mahkemenin ne bir tasviri bulunur ve ne de sözü geçer: Fakat bu, yalnız işin zahirî cephesidir. Perdede sarayın, karakolun ve mahkemenin garip bir mümessili bulunur: *Mandıralı Tuzsuz Deli Bekir.* Bütün davaları o hal ve fasleder, suçluya o ceza verir, bütün mahalle ancak onun heybetinden çekinir. O her oyunun sonunda, mahallenin bozulan âsayişini eski vaziyetine iade etmek vazifesiyle mükellef bir devlet otoritesi halinde arzı endam eder.

Fakat korkunç na'rasına, tüyler ürperten tehditlerine rağmen *Tuzsuz,* gülünç bir tiptir. *Hacıvad*'ın müdahenesinden hoşlanır. *Yahudi*'nin, *Acem*'in, ilh... yalanlarına çabucak kanar. Bütün ceberutunu ancak sıra *Karagöz*'e gelince gösterir. Maamafih yalan söylemesini beceremiyen *Karagöz* de, alaylı bir istirhamla onun elinden yakasını pek çabuk kurtarır.

Perdede *Karagöz*'ün el kaldırmadığı yegâne şahsiyet olan *Tuzsuz*, acaba sadece bir Yeniçeri zorbasının karikatürü olabilir miydi? Bunun böyle olduğunu kabul etsek bile, halkın nazarında *ocağ*'ın asırlarca bütün otoriteyi temsil ettiğini nazarı itibare alarak, bu halde de yine otoriteye sarih bir hicivle karşılaştığımızı söylemiye hak kazanırız. Hakikaten perdede, inzıbatı ancak sarhoş bir Yeniçeri zorbasının karakuşî hükümleriyle temin olunan bir ma-

---

böyle bir tip göremiyoruz. Ancak *Salıncak* oyununda bazan Yahudi cenaze alayının önünde bir hahamın geçtiği görülür.

halle (memleket) tasviri bile, bütün zahirî masumiyetine rağmen, otorite hesabına ağır bir satirden başka birşey olamaz. Ayni zamanda halk dehası böyle bir heyette ortaya çıkardığı otorite karikatürüne, Osmanlı idaresinin bütün kusurlarını da birer vasıf halinde yüklemiştir. *Tuzsuz* da, suçu ortadan kaldırmıya çalışmaktansa rasgele bir suçlu bulmak hususunda isti-cal gösterir. Bu suçlu ise, daima *Karagöz*, yani halktır. O da, temsil ettiği idare gibi zâhiren kuvvetli, fakat içinden koftur. Nitekim mahallelinin nadir feveranı karşısında (*Mandıra*) bazan âciz kaldığı olur.

Görülüyor ki halk esprisi, böyle yarı korkunç yarı gülünç bir senbolle, ekseriya yalnız kendi aleyhinde tecelli eden otoriteden perdede olsun intikamını almış bulunuyor.

Tuzsuz'dan sonra bazan *Arnavut korucu* da (*Kanlı Kavak*) eski zabıtanın senboli olur. Suç üstü yakalayıp ta vuracağı sopaları saymasını beceremiyen ve nihayet elinden kaçırdığı *Karagöz*'ün arkasından: «ben seni yine yakalarım, topsakallı, oturak [orta] boylu, etine dolgunca bir herifsin!» diye kendini teselli eden [1] *Arnavut Bayram ağa* herhalde lâalettayin bir korucudan fazla birşey olsa gerektir.

Perdenin bir nevi senbolik realizm (halk realizmi) içinde, halkın kahkahasına arzettiği bu tehzillerden maada, nisbeten daha doğrudan doğruya bazı tenkit ve hicivlerde bulunduğu da vakidir. **G. de Nerval**, fenersiz sokakta dolaşıl-

---

[1] *Kanlı Kavak* (**Kâtip Cemil**. 1897, s. 32); *Kanlı Kavak* (**Nazif-Ritter**, *Karagös*, s. 60).

maması hakkında bir zabıta emriyle perdede nasıl alay edildiğini[2] anlatır. 1882 - 1886 senelerinde **Kunoş**'un zaptettiği bir oyunun[1] muhaveresinde ise, o devirde İstanbul'u kasıp kavuran tazyika rağmen, sansürün hışmına uğrıyan *Diyojen, Çıngıraklı Tatar* gibi mizah gazetelerinin akıbetinden nükteli bir lisanla bahsedildiğini görüyoruz.

Taassuptan uzak kalmakla beraber ruhen bütün samimiyetiyle dindar olan halkın perdede din ile en küçük bir mübalatsızlığa müsaade etmiyeceği bedihîdir. Bu itibarla gerek muhaverelerde, gerek fasıllarda camiden, medreseden, dinin adap ve erkânından telmih tarikiyle de olsun bahsetmek mümkün olmamıştır. Bu mevzular daima perde için birer *tabou* mahiyetinde kalmıştır. Halk ruhu, ancak, dini istismar edenlere karşı hiciv reaksiyonunu kullanmış ve başlarında yeşil sarık, *seyyit* geçinen Arap dilencileri, hoy-goycuları, hapazanları perdede teşhir etmiştir. Mefruz bir seyyitliğin halkta uyandıracağı müsait tesirden bilistifade ceplerini doldurmak istiyen ve bu arzularına nail olamayınca da etrafa küfür ve hakaret savuran

---

[1] **Gérard de Nerval**, *Voyage en Orient*, Paris 1869, s. 209. «Hükûmetin geceleri fenersiz dolaşmayı yasak etmesi üzerine *Karagöz*, emirde fenere mum konması hakkında bir kayıt bulunmadığını görerek mumsuz bir fenerle sokağa çıkar. Tevkif olununca, emrin bu noksanını ileri sürerek yakayı kurtarır. Kendisine badema fenere bir mum takması tenbih edilir. Bu ikinci emri müteakip *Karagöz*'ü yine yakalarlar. Zira elindeki fenerin mumu yakılmamıştır. Fakat bu nokta da esasen evvelce tasrih edilmemiş olduğundan *Karagöz* yine hak kazanır.»

[2] **Kunoş**, *Három Karagöz - Játék*, s. 104 - 105.

Arap dilenciler, daha **Evliya Çelebi'**nin zamanında perdeye çıkarılmış bulunuyordu. Bugün dahi *ak Arap* tipi, ekseriya para mukabilinde dualar, daha doğrusu beddualar eden bir dilenci olarak gösterilir. Halkın, bir cer vesilesi olan bu dualardan canı yanmış olacak ki, *Ters Evlenme* oyununda gerdek duasının bir parodisine şahit oluyoruz. Başta imam olmak üzere bütün mahallelinin iştirak ettiği güvey alayında okunan duanın [1], makamiyle, amine beziyen «hay hay»

[1] *Sahte Gelin*'de (**Nazif - Ritter**, *Karagöz*, s. 112) imamın duası şöyledir:

İmam — Ne hoş olur Çamlıca'nın abu havası.
Cemaat — (hep birden) Hay hay!
İmam — Sıkıntı çekmez âlemde gönül budalası.
Cemaat — Hay hay!
İmam — İlkbaharda cümbüşlüdür kâğıthane sefası.
Cemaat — Vak vak, vak vak!
İmam — Bir evde geçim olmaz çok söylerse kaynanası.
Cemaat — Hay hay!
İmam — Zöğürtlükten gelir bıyık burması.
Cemaat — Ööö, Örö, Ööö!
İmam — Arabistan'dan gelir balçık hurması.
Cemaat — Hav, hav, hav!
İmam — Maltepe'den havadardır Beykoz'un Akbabası.
Cemaat — Gıt, gıt, gıdakkkk!
İmam — Pilav zerde hazır olmuş, gelir kaşık sedası.
Cemaat — Pilav, pilav, pilavv!
İmam — Kancalamağa hazır olun, varmış hindi dolması.
Cemaat — Guluk, guluk, guluk!
İmam — Gelin hanım güzel amma, kel imiş biraz kafası.
Cemaat — Yuha, Yuha, Yuha!
İmam — Günde bir binlik rakıdır güvey beyin gıdası.

lariyle diğer dualardan farkı, ancak mealindedir ve bu da, hezliyattan ibarettir.

Perdede cin çarpması, büyü, afsun gibi batıl itikatlar da halk mantığının adesesinden geçer. *Yazıcı*'da, *Câzular*'da, *Kanlı Kavak*'ta, *Mal Çıkarma*'da, *Ferhat ile Şirin*'de batıl itikatların birer parodisi görülür. Karagöz esprisi, acaip kıyafetlerle perdeye çıkardığı cinleri, cadıları, büyücü karılarını ekseriya *Karagöz*'ün baltası, *Ferhad*'ın külünkü ve bazan da *Hacıvad*'ın tekerlemeye benziyen manasız duaları karşısında zebun bırakır. *Kanlı Kavak*'ta çarpılmaktan kurtulan *Karagöz*'ün ilk işi, hemen baltaya sarılıp «çift geleni tek gönderen, tek geleni hiç göndermiyen» netameli ağacı devirmek olur. Fakat böylece iyi saatte olsunların yuvasını bozan *Karagöz*'ün bir maksadı da kışlık odununu temin etmektir. Yazıcı dükkânında cin ile *Karagöz* arasında geçen sahneler, korkunç olmaktan uzak, birer şaka mahiyetindedir. *Karagöz*'ün cinleri tılsıma, muskaya da aldırış etmezler. Refikının tedbirsizliği ve iyi saatte olsunlara hürmetsizliğiyle alay eden *Hacıvat*, bütün tılısım ve muskalarına rağmen yine ayni akıbete uğrar.

Afsunla define çıkarmak hususunda, *Hacı-*

Cemaat — Vay sarhoş vay, vay sarhoş vay!
İmam — Elbiseye meraklıdır, hem boyalı kundurası.
Cemaat — Hay hay!
İmam — Kehleden zengin olmuş abasının yakası.
Cemaat — Hay hay!
İmam — Balık tavası gibidir ensesinin karası.
Cemaat — Hay hay!
İmam — Döşeğe girer kundura ile hem belinde kaması.
Cemaat — Hay hay!

vad'ın bütün ikna kuvveti, *Karagöz*'ün aklını bir türlü çelemez. O, afsunların ve tılısımların esrarengiz cazibesine rağmen, septik kalır [1]. Zaten *Hacıvad*'a uyup ta işe başladığı zaman, yere gömülü küpten kısmetine ancak kertenkele, akrep, pabuç eskisi, ilh... çıkar.

Velhasıl bâtıl itikatlar karşısında perdenin davranışı, şen bir *scepticisme*'dir.

Perdede aşikâr olarak bir sultan - teb'a, zengin - fakir, patron - işçi kontrastına rasgelinmez. Bütün eski fasıllarda, *Karagöz*, daima kendi emeğiyle geçinir hür bir şehirlidir. Elinden pekâlâ salıncakçılık, kayıkçılık, yazıcılık, eczacılık, kahvecilik, ilh... gelir. Ancak klâsik repertuvara sonraları ilâve edilmiş olan piyeslerde *Karagöz*'ün uşaklıkta karar kıldığını görüyoruz. Bu belki *Tanzimat*'ı müteakip halkın şuurunda uyanmağa başlıyan sınıf fikrinin bir tezahürüdür. Fakat bu oyunlarda da *Karagöz*'ün uşak hüvviyeti, tamamen itibarîdir. O, ekseriya inatçı, şekilperest ve hodgâm efendilere halden anlarlık, tevazu ve tabiîlik dersi veren, hataları derhal yüze vuran, aklı selim sahibi hakikî bir efendi serbestliğiyle hareket eder.

Fakat perdeye aşikâr olarak sınıf kontrastını sokmıyan halk ruhu, bu ayrılığı kendi içinde

---

[1] *Mal Çıkarma*'da (**Kâtip Râci**, yzm.) *Hacıvad* ile *Karagöz* arasında geçen şu muhavere, perdenin afsuna verdiği kıymeti gösterir:

H. — Şimdi her ikimiz de birlikte ayaklarımızla üç defa vuracağız. İşte o zaman define meydana çıkacak.

K. — Ulan sen çıldırdın mı ki yerde gömülü olan şeyin üstüne vurulduğu zaman dışarı çıksın!

hissetmemiş değildir. Bilâkis, bu duygu, perdenin tasavvufî ve epik merhaleden satir haline inkılâbında yegâne amil olmuştur. Zaten her cemiyet satiri, iki ayrı zihniyet ve dolayısiyle iki ayrı hayatın yekdiğeriyle mücadelesinden doğar ve kendi şuuruna erince de huzursuzluğa ve nihayet ihtilâle müncer olur. Fakat hayâl perdesinde bu sınıf kontrastı, daima seziş halinde kalmış ve fikir safhasına geçememiştir. Bunun içindir ki Karagözde, sınıf setlerini aşarak efendiliğini ilân etmek istiyen isyankâr bir ruha ve aman vermez bir hicve rasgelemeyiz. Perdede tezahür eden halk ruhu, zümreli bir cemiyet içinde yaşamak meraretini, saf ve masum bir alay şeklinde hissettirir. Demek duygu, fikir ile değil başka bir duygu ile ifade olunmuştur. Bunalma hissi, müstehzi bir hayrete inkılâp etmiştir. İşte bu bakımdan *Karagöz* ile *Hacıvad*'ın zıt şahsiyetleri sınıf kontrastının sadece bir taslağı makamındadır.

Hakikaten *Hacıvad* ile *Karagöz*'ün yekdiğerine zıt şahsiyetleri, ekseriya saray mihveri etrafında toplanan memur aristokrasisi ile halk tabakasının biribirine zıt vasıflarını ihtiva eder. Zevk, adabı muaşeret, lisan ve mantık, bu iki şahsiyeti biribirinden ayıran noktalardır. Önümüzdeki fasılda daha yakından göreceğimiz bu zıddiyet, sadece kahkaha uyandırmağa yarıyan güzel bir buluş, hoş bir icat olamazdı. Sokağında, kahvesinde ve camiinde *Hacıvat* tipi insanlarla *Karagöz* tipi insanların karşı karşıya geldiği bir cemiyette böyle bir yapmacığa zaten lüzum yoktu. *Hacıvat* ile *Karagöz*, **Cervantes**'in bü-

tün insanlığı temsil eden *Don Kişot* ile *Sanşo Pansa*'sı kadar reel ve hattâ onlardan daha müşahhas iki insan tipidir. Şüphesiz, perdede asırlar süren bir arkadaşlık, bu iki zıt şahsiyetin aralarında bir yakınlaşma vücude getirmiştir. Fakat, bazan bir işbirliğine kadar çıkan bu anlaşmaya rağmen, perdede daima iki ayrı zihniyetin ve iki ayrı zümrenin *initial* kontrastı görülür.

Oyunların mevzuunu teşkil eden cemiyet hâdiseleri, kısmen, bu iki ayrı şahsiyetin zıt karakterlerini tebarüz ettirir. *Hamam*'da, *Bahçe*'de, ve *Aptal Bekçi*'de *Hacıvat*, mahallede cereyan eden ve *Karagöz*'ü meraka düşüren aşk ve zevk entrikalarına mümaşatkâr davranır. *Çelebi*'nin mutemedi sıfatiyle bahçeye ve hamama nezaret eden *Hacıvat*, hakikatte nüfuzlulara ve perdede ise «taklit» lere açık bulundurduğu kapıyı, daima *Karagöz*'ün yüzüne kapar. Birinin o ikbali ile ötekinin bu idbarı, reel vakıalar çerçevesine nakledilince, bir zümre mücadelesi mânasını almaz mı?

Sınıf kontrastını ancak silik bir duygu, belirsiz bir hads şeklinde tezahür ettiren perde, halkın ahlâkî vicdanının realist bir tercümanı olur. Halk vicdanında ırz meselesi, en sarsılmaz bir itikat, bir iman salâbeti arzeder. Onun asırlarca kendine tabiî bir hak tanıdığı yegâne şey, ırzının masuniyeti olmuştu. Can ve mal, kaza ve kadere tâbidir. Halktan bir fert için yaşamak ve malik olmak hakları, ikinci derecede bir ehemmiyeti haizdir. Bu o kadar doğrudur ki, ilk kanunu esasîmiz olan *Tanzimat Fermanı*, ana prensip olarak halka mal ve can ile bir-

likte ırz masuniyetini de tanımıştı. Daha evvel Yeniçerilere karşı halkı «Sancağ-ı Şerif» in altına toplıyan saik, her şeyden ziyade, zorbalığın sık sık bu mukaddes hakkı payimal etmiş olmasından mütevellit derin bir nefret ve kindi. Her mahallede, hududu içinde vukua gelen ahlâksızlığa karşı yekvücut olarak isyan edecek kadar kuvvetli bir ma'şerî vicdan ve samimî bir ahlâk hassasiyeti vardı [1]. Elbette, halkın bu ahlâk an'anesine perdenin de hürmetkâr olması lâzımdı. Hakikaten *Çivi Baskını*, *Mandıra*, *Yalova Sefası* ve nihayet *Kütahya Çeşmesi* gibi oyunlarda, bu ırz meselesinin halk kanaatine uygun bir tarzda vaz' ve halledildiğini görürüz. Hiçbir oyunda suçlulara günah işlemek fırsatı verilmez. *Mandıra*'da, kendi merhametinin kurbanı olan *Karagöz*, *Tuzsuz*'un biraz hoyrat ikazı ile eski haline döner. *Yalova Sefası*'nda çevrilen dolap, tam vaktinde durdurulur. *Çivi Baskını*'nda mahallenin bir evinde kurulan işret sofrası, *Tuzsuz*'un birdenbire zuhûru ile darma dağın olur. *Kütahya Çeşmesi*'nde *Hacıvat* ile *Karagöz*'ün evlerinde yakalanan zanparalar bile, bir ibret levhasının figüranlarından başka birşey değildir [2]. Maamafih perdenin bu gibi mahalle entrikaları karşısında mümaşatkâr davranmadığı

---

[1] Osman Ergin, *Türkiyede şehirciliğin tarihî inkişafı*, İstanbul, 1936 s. 120.

[2] *Kütahya Çeşmesi*'nde *Hacıvat* harardan kızının, *Karagöz* de küfeden karısının zanparasını çıkarınca, halk nazarında vaziyetlerini tebriye maksadiyle: «bu hal ne senin karında, ne de benim kızımda vardır. Maksat ibret alınsın diye bir vak'ayı temsilden ibarettir» demeyi unutmazlar.

bir hakikat olduğu kadar, sert bir taassup göstermediği de muhakkaktır. Zaten karagöz esprisi, hâdisata neşeli bir *scepticisme* ile bakmak demektir ve bu hassa, Türk *humour*'unun en esaslı karakterini teşkil eder.

Hiçbir oyunda hırsızlığa, yalan ve iftiraya dayanan bir entrikaya rasgelinmez [1]. *Karagöz*'ün, «dürug-u maslahat-amiz» i bile beceremiyen sonsuz safiyeti, onu başka kötü yollara sapmaktan da meneder. *Karagöz* repertuvarının yegâne hilesi, *Karagöz*'ü sarhoş ile evlendirmek (*Sahte Gelin-Ters Evlenme*) teşebbüsüdür.

Perde sarhoşluk ve tafrafuruşluğa karşı en keskin hicvini kullanır. *Tuzsuz*, bütün kahramanlıklarını perdenin dışında yapar ve perdede ancak gülünç bir övünme ile iktifa eder. *Hacıvad*'ın afyon tiryakiliği daima yüzüne vurulur. *Tiryaki*, bu her adımda uyuyan ve en ufak bir gürültüden telâşa düşen mahalleli, daima acınacak vaziyetlerde kalır. Yedi düvele meydan okuyan *Külhanbeyi Gevşek Mehmet*, *Karagöz*'ün şamarını yeyince bütün iddialarından vazgeçer. Tabiî hayatın dışına çıkanlara karşı perdenin aldığı durum, yine neşeli bir *scepticisme*'dir.

Perde, ayni neşeli *scepticisme* içinde, İmparatorluğun İstanbul'da yaşıyan her çeşit tebaasını hâdiselerin mihengine vurur ve herkesin

---

[1] Halbuki modern Yunan karagözünün repertuvarı *Karagöz*'ün hırsızlıklariyle doludur. Bilhassa **Mollas**'ın *Karagöz*'ü, tipik bir hırsızdır (**Caïmi**, *adı geçen eser*, s. 18). **Roussel**'in (*adı geçen eser*, II, s. 193-109) kaydettiği repertuvarda *Çalınan Sandık*, *Soyulan Kuyumcu*, *Soyulan Hacılar*, *Hırsızlığa Uğrıyan Saray* adını taşıyan piyesler görüyoruz.

beşerî zâfını meydana çıkararak hükmünü verir[1].

Bütün bu hiciv, halk realizmine uygun bir atmosfer içinde cereyan eder. Esasen bu realizmi, bütün oyunların, bir mahalle kadrosu ve esprisi içinde, reel tiplerin yine reel hâdiselerle karşılaşmasından ibaret olması yaratır. Halk ruhu, hâdise ve tiplerin realitesini muhafaza etmekle, kendi karakteristiğini ortaya koymuştur. Müşahede ve mukayesenin mahsulü olan içtimaî hiciv de, halk ruhunda realite kadrolarının haricine çıkmaz. Halk muhayyilesi, sadece yapılacak hicve en müsait nizamı seçmek şeklinde tezahür eder.

Oyunların irtical payını mümkün mertebe nazarı itibara alarak denediğimiz bu tahlil, bize halk ruhunun perdede hâdiselere kıymet verirken cemiyet realitesi haricine çıkmadığını gösteriyor. Mekânî kadrosu bir İstanbul mahallesi olan perde, «noktai nazarı» ile de mahallelidir ve satir, bu mahallenin reel hâdiseleriyle hakikî tipleri arasına gizlenir. Bazı fasıllarda görülen *fiction* veya «harikulâdelik»ler ise, ya itibarî olduklarına işaret edilerek (*Ferhat ile Şirin*, *Kanlı Kavak*) bir mebde olmak üzere kabul olunur, yahut, bâtıl itikatların teşhirine (*Câzular*, *Mal Çıkarma*) bir istinat noktası teşkil eder.

Perdede cemiyet hicvinin esasında zümre farkı vardır. Ancak bu zümre farkı, fikre mün-

[1] Bu hususta *Kanlı Nigâr* oyunu, hassaten şayanı dikkattir. *Kanlı Nigâr* ile ortağı, *Çelebi*'nin elbiselerini geri almak için birbiri peşi sıra kapıya gelip te içeri girmekten çekinen her tipi, mizacına uygun bir vaitle kandırıp eve sokarlar ve dayakla soyarlar.

tehi olmamış, yani şuurlaşmıyarak ve binnetice aşikâr (*explicite*) bir mahiyet almıyarak daima zımnî (*implicite*) kalmıştır. Psikanalist **Adler**'in tabiriyle, halkın, içinde yaşadığı zümreli ve tazyikli bir cemiyette kuvvetle hissettiği gerilik duygusu (*sentiment d'infériorité*), perdeye kılık değiştirerek aksetmiş ve hiciv, tam bir halk senbolizmi içinde ifadesini bulmuştur. Bu senbolizmin vasıfları ise şunlardır:

1 — Cemiyet hâdiselerini, reel şemalarını muhafaza ederek daha küçük bir plâna (mahalle) sığdırmak;

2 — Sınıf kontrastını, ya mahalle tipleri arasındaki tezatta (*Hacıvat - Karagöz*), yahut mahalle vak'alarının seyrinde (*Hamam, Bahçe*, ilh...) gizlice tecelli ettirmek.

3 — Neticede, cemiyet hâdiseleri ve tipleri karşısında daima neşeli, hattâ müstehzi bir *scepticisme* göstermek.

Halk ruhunun içtimaî reaksiyonlarına tebliğ vasıtası olan diğer folklorik mahsullerde (darbı meseller, fıkralar. ilh...) görülen senbolizmin de, mümasil vasıflar arzettiğini sanıyoruz.

Reel şemalarını muhafaza ederek sadece daha küçük bir plâna naklettiği cemiyet hâdiseleri karşısında halk ruhunun, kat'î kıymet hükümleri verecek yerde, ekseriya böyle müstehzi bir *scepticisme* gözetmesini, onun, ırkî positivizmi ile, sonradan, birçok içtimaî amillerin tesiri altında iktisap ettiği kaza ve kader zihniyeti arasında bocalamasında aramak doğru olur.

III

KARAGÖZ PERDESİNDEKİ TİPLER

Geçen fasılda karagöz oyunlarının içtimaî hüviyetini belirtmeğe ve perde esprisindeki cemiyet hicvini izaha çalışmıştık. Görmüştük ki bu hiciv, vasıfları muayyen bir senbolizm ile hâdiseler ve insanlara şâmil bulunmaktadır. Oyun mevzularını, ekseriya, cemiyet hayatının halk müşahedesinden geçmiş ve perdede tekrarlana tekrarlana *stéréotypé* olmuş reel hâdiseleri teşkil eder. Fakat bu hâdiseler âlemini statik bir tablo olmaktan kurtarıp ona şe'niyetin dinamizmini veren unsur, tiplerdir. Zaten hakikî cemiyet hayatı, perdeye, tiplerin yaşadığı ve yaşattığı bir mahalle hayatı halinde akseder. Ayni zamanda tipler, senbolik veya hakikî hüviyetleriyle, içtimaî hicvin diğer bir tezahürüne vesile olurlar. Evvelce de söylediğimiz gibi sınıf ruhu, bazı oyunların aldığı *tournure*'de tecelli ettiği gibi, mümessil tiplerin *antagonisme*'inde de kendini gösterir. Diğer cihetten, asırlarca içinde yaşadığı mozayik cemiyetin havasına bir türlü alışamıyan Türk halk kütlesi, İmparatorluğunun bütün enmuzeçlerini hâdiselerin mihengine vurarak tehzil eder. Demek bir taraftan sınıf veya zümre farkı, diğer taraftan muhtelif millî topluluklar veya mıntakalar ahalisinin *éthnique*

veya mahallî (*régional*) hususiyetlerini hicve vesile olan tipler, bizatihi bir ehemmiyeti haizdir. Bunların tetkikı, perdeye akseden halk ruhunun insanları müşahade kabiliyetini göstereceği gibi, mümessil tiplerine izafe ettiği vasıflar dolayısiyle de muhtelif cemaatler hakkındaki noktai nazarını öğretecektir. Görülüyor ki geçen faslımızda sosiyolok - moralist tarafını gözden geçirdiğimiz perdeyi, bu sefer psiko - sosyolojik fonksiyonmanı içinde tetkik etmeğe çalışacağız.

Perde bir mahalle olduğuna göre, bu kadroda arzı endam eden tipler de halk tipleridir. *Küşterî Meydanı*'nda saray veya «vükelâ» konağı görülmediği için hâkim zümreden olanların perdede zaten işi yoktur. Halk tiplerine gelince, bunlar ya mahallede oturanlar, yahut mahalle ile uzak veya yakın bir alâkası olanlardır. Halk, iyice tanımadığı veya aksülâmelinden çekindiği kimseleri de perdenin mahremiyetine kabul etmemiştir. Bunun içindir ki karagöz dünyasına giren insanlar, halkın asırlar süren müşahade ve tecrübesi neticesinde karakterleri taayyün etmiş, gülünç zâfları mimlenmekle (*accentué*) beraber, mensup oldukları sınıf veya *éthnique* zümrenin birer *image composite*'i halinde realiteleri muhafaza olunmuş tiplerdir. Zaten onların bu hususiyetidir ki ayniyetlerini fantezi veya irticale karşı korumuş ve oyunların realist havasını temadi ettirmiştir.

Maamafih tiplerin asırlara mukavemet eden bu ayniyetleri, onların psikolojik komportmanlarına inhisar eder. *Karagöz* ile *Hacıvat* her oyun-

da klâsik üslûplarında kaldıkları gibi, *Arnavut* her zaman tafrafuruş ve kara cahil, *Yahudi* daima şirret, korkak ve hodbindir. Bu tiplere tekabül eden tasvirlere gelince, bunların bir kısmında çehre ve kıyafetin zamanla değiştiği, daha doğrusu devre tâbi olduğu görülür. Nitekim bu neviden tasvirleri eskiliklerine göre sıralayacak olursak, en az iki asırlık kostüm tarihimizi canlandırmış oluruz.

Tipler, aynı zamanda, sayıca da mahdutturlar. Klâsik karagöz repertuvarında bulunanların en az bir buçuk asırlık bir mazileri vardır. *Tanzimatı'* müteakip cemiyetin strüktürü değişmeğe yüz tuttuğu halde, oyunlara yeni tipler nadiren girebilmiştir. Girenler de, fasıllardaki mevkileri itibariyle, eskilerin birer nüshai saniyesidir. Meselâ daha **Evliya Çelebi'**de *Hamam* oyunu münasebetiyle bahsi geçen *Gazi Boşnak* veya *Tuzsuz*'un yerine **Abdülhamit** II devrinin sonlarına doğru bazan *Aydınlı Efe* (*Zeybek*) tipi ikame olunmuştur [1]. Yine ayni devirde *Gevşek Mehmet* adıyle bir külhanbeyi tipinin de perdeye girdiğini biliyoruz. Bu gibi ehemmiyetsiz tadilât kale alınmayacak olursa, tiplerin de oyunlar gibi klâsik bir mahiyet aldığı görülür. Halbuki karagözün intişar ettiği yabancı memleketlerde, ilk tipler, Türk hayâl perdesindekilerin ayni veya adaptasyonu oldu-

---

[1] Bu cümleden olmak üzere tuluatçı **Kel Hasan**'ın da bazan perdede hımhım *(Mandıra)* rolüne çıkarıldığı son zamanlarda görülmüştür. Yakınlarda ölen **Kel Hasan**, tulûat sahnesinin meşhur bir simasıdır. Başında kalıpsız bir fes, sırtında bol bir mintan, belinde kuşak ve elinde gaz tenekesiyle uşak *İbiş* rolüne çıkan bu zat, burunsuzdu ve hımhımca konuşurdu.

ğu halde, zamanla, usta karagözcüler, bu deriden mamul temsil heyetine yeni yeni unsurlar ilave etmişler ve bunları yaşatabilmişlerdir [1]. Keza mümasil garp sahnelerinde de (kukla) klâsik eşhas arasına, devir ve mevzu icabı olarak bir çok *actuel* tiplerin katıldığını görüyoruz [2]. Tabii, bunların bir kısmı uzun ömürlü olmamış ve bir müddet sonra yerlerini diğer tiplere terketmişlerdir.

Karakter itibariyle muayyineyet gösteren tipler, perdede takındıkları isimler ve kendilerine izafe olunan zenaatler bakımından da an'aneye bağlıdırlar. Nitekim *ak Arab*'ın adı *Hacı Kandil*, *Arnavud*'unki *Bayram*, *Ermeni Ayvaz*'ınki *Serkis*, Karadeniz uşağının (*Laz*) ismi *Hayrettin* olur. İcabettikçe, bunlara, mensup bulundukları toplulukların ekseriyetle iştiğal edegeldikleri zenaatler izafe edilir. Böylece Rumelili *Hüsmen ağa*, arabacı veya pehlivandır. Yahudi *Zaharya*,

---

[1] Yunan karagözcüleri, yine perdenin realizmine sadık kalarak, içinde yaşadıkları cemiyetin yeni tiplerini de oyunlarında yaşatmışlardır. Bu meyanda karagözcü **Moros**'un *Stavrakas*'ı, bayağı bir şıklık içinde zamanını meyhane ve barlarda geçiren sarhoş ve havaî bir şehir çocuğudur. **Mollas**'ın *Morfonios*'u ise kocaman kafası ve küt burnu ile «her şeyi» bilen bir sözde-münevver tipidir. 1922 den itibaren Anadolu'dan gelen muhacirler de perdeye maledilmiştir (**Caïmi**, *adı geçen eser* s. 16).

[2] İtalyan *Pulcinello*'su, Fransızlaşıp *Polichnelle* olduğu zaman (XVII asır) hempalarının bir kısmı (*Cassandre, Pantalon*) bir müddet sonra unutulup gitti. Kalanlar ise (*Pierrot, Arlequin*), yeni tipler arasında tekamül ettiler.

Lyon *Guignol*'ünün muayyen bir kadrosu (*Guignol*'ün karısı *Madlon*, ev sahibi *Gnafron*, ilh...) vardır. Fakat her oyunda, bu klâsik tiplerden maada, mevzu icabı bir çok yeni tiplerin sahneye çıktığı görülür.

sarraf veya eskicidir; *Rum*, meyhaneci, doktor veya terzidir. Tasvirlerin ebadı bakımından da tipler, muayyen bir nizama tâbidir. Bütün tasvirler, vasatî olarak 30-35 santim uzunluğunda yapılır. Fakat bu standardizasyonun bazı istisnaları da vardır. Umumiyetle *Beberuhi*'lerin boyu, külah hariç olmak üzere diğer tasvirlerin yarısı kadardır. *Karagöz* ile *Hacıvad*'ın oğulları da yarı boyda olur. Fakat buna mukabil Kastamonulu oduncu *Himmet*'in ve bazan *Aydınlı Efe*'nin boyu 80 santimi bulur. Bu itibarîliğe daha ziyade Yunan karagözü ile [1] garp kukla tiyatrolarında [2] rasgelmekteyiz.

Tiplerin bir kısmı bütün taklitli oyunlarda perdeye çıkarılabilecek mahiyette oldukları halde, bazıları sadece birer figürandan ibarettirler, yahut ancak bir iki oyuna münhasır kalırlar. Meselâ *Çelebi*, *Beberuhi*, *Arnavut*, *Tuzsuz*, ilh... per-

---

[1] Yunan karagözünde tasvirler, boy sırasına tâbidir. Vezirin, baş eşkiyanın, yamyamlar reisinin boyları gayet uzundur. «Bey» in boyu bunlarınkinden kısadır; *Yahudi*, *Karagöz*, *Nionios* ise daha kısa boyludurlar. Umumiyetle kadınların hattâ prenseslerin boyu bile, *Karagöz*'ünkü kadardır. En kısa boylular, *Morfonios*, Arnavut askerleri ve nihayet *Karagöz*'ün oğlu *Kollitri*'dir. Yalnız *Barba Yorgos* ile *Devren ağa*'nın boyları diğerlerine nisbetle hayli uzundur (**Roussel**, *adı geçen eser*, s. 12).

[2] Garp kukla tiyatrolarında bazı eşhasın, mevkileri ve rollerinin ehemmiyetiyle mütenasip bir boyda yapıldığı vakidir. Nitekim Liège şehrinin meşhur kukla tiyatrosunda, alelâde askerin boyu 30, şövalyelerinki 50 santim olduğu halde, başkumandan 70, kıral 90, nihayet **Charlemagne** 120 santim boyundadırlar. Devlerin boyu ise bir buçuk metreye varır (**Yrjö Hirn**, *Les Jeux d'Enfants*, s. 145).

denin daimî aşinalarıdır. Fakat *Aşık Hasan*'a ancak iki oyunda (*Kanlı Kavak, Şairlik*), *Hımhım*'a, *Kekeme*'ye (*Mandıra*), *Cambaz*'a (*Cambazlar*), *Muslu*'ya (*Aşık Hasan*'ın oğlu), ilh... ekseriya bir tek oyunda rasgelinir. Maamafih karagözcü, perdeye taklit çıkarmak hususunda, hayli serbestir. Bunda da an'anenin hükmü az çok cari olmakla beraber, taklitlerin sayı, çeşit ve sırasını karagözcünün arzusu ve taklitteki kabiliyeti tayin eder.

Umumî vasıflarından kısaca bahsettiğimiz bu tipleri, bazı gruplara ayırmak mümkündür. Jacob [1], elde ettiği oyunlarda bulunan eşhası, *aslî tipler* (*Karagöz, Hacıvat, Tuzsuz Deli Bekir, Altı kulaç Beberuhi* ve *Kınap Zade*), *lehçe tipleri* (*Acem, Arap, Yahudi, Ermeni, Frenk, Lâz, Kastamonulu, Arnavut* ve *Zeybek*), *marazî* (*pathologique*) *tipler* (*Kekeme, Tiryaki, Esrarkeş, Sarhoş, deliler, köçek* ve *kötürüm*), *kadın ve çocuklar* (*Hacıvad*'ın ve *Karagöz*'ün karıları ve çocukları, *Nigâr*) olmak üzere dört katagoriye taksim eder. Bu tasnif, klâsik bazı tiplerin nazarı itibara alınmaması dolayısiyle noksan kalmıştır. Ayni zamanda oyunların mekân ünitesi olan mahalle, göz önünde tutulmadığı için tasnif sadece filolojik bir esasa dayanmakta ve ve psiko-sosyal bir mana ve şümul göstermemektedir. Keza *kekeme, tiryaki, esrarkeş, sarhoş, deli, köçek* (?) ilh... in patalojik tipler diye başlı başına bir grup teşkil etmesi bize hayli sun'î geliyor. Böyle bir anormaller katagorisine neden *Beberuhi*'nin de ithal edilmediği cayi sualdir. Kaldı

---

[1] Jacob, *Turkische Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen, Heft I, Das türkische Schattentheater*, Berlin, 1900, s. 19-40.

ki, patalojik addolunan tiplerin kısmı azamı, mahallenin (dolayısiyle cemiyetin) normal birer rüknüdür ve bunların kekemelikleri, sarhoşlukları veya tiryakilikleri, birer patolojik tahlile vesile olmaktan ziyade, mahalle realitesini tamamlamıya yarar.

Tipleri mahalle mühevrine göre tasnif etmiye gelince, bu tarzın iki bakımdan daha faydalı olacağını zannediyoruz: 1) yerli tipleri tahlil ile mahallenin psiko-sosyal fizyonomisini belirtmek; 2) mahalleye yakından veya uzaktan gelenlerin karşısında mahallenin ve dolayısiyle halkın komportımanını tesbit etmek. Diğer tabirle, böyle bir tasnif neticesinde, evvelâ kapalı bir cemiyet olan Türk halk mahallesinin, saniyen bu kapalı cemiyete diğer kapalı topluluklardan gelen mümessil tiplerin psiko-sosyal mahiyeti meydana çıkmış olacaktır. Demek tipleri, 1) mahallenin yerlileri ve 2) hariçten gelenler olmak üzere iki katagoriye ayıracağız. Hariçten gelenler grupunu ise a) dışarlıklı Türkler-eyalet tipleri, b) İstanbul veya imparatorluk tipleri olarak iki kısımda tetkik edeceğiz.

Perdede mahalle ünitesini, başta *Karagöz* ve *Hacıvat* ile, *Çelebi*, *Zenne*, *Tiryaki*, *Beberuhi* *Sarhoş*, *Külhanbeyi* ve *Tuzsuz* teşkil eder. *Rumelili*, *Kastamonulu*, *Bolulu*, *Kayserili*, *Aydınlı*, *Trabzonlu*, *Harputlu* ve *Tatar* «dışarlıklı Türkler» grupuna girer. İmparatorluk tipleri kategorisi ise, *Arap*, *Arnavut*, *Yahudi*, *Ermeni*, *Rum-Tatlısu Frengi*'nden terekküp edecektir [1].

---

[1] Halk hikâyeleri adaptasyonları grupunu teşkil eden oyunlardaki tipleri (*Leylâ*, *Mecnun*, *Nevfel*, *Tahir*, *Zühre* ilh...) tasnife dahil etmeyişimizin sebebi, bunların hayâl

Demek tiplerin psiko-sosyal davranışlarını tahlile hasrettiğimiz bu fasılda evvelâ mahallenin fizyonomisini belirtmiye çalıştıktan sonra, diğer tiplerin bu mahalle vasatı içindeki davranışlarını tetkik edeceğiz. Nihayet üçüncü bir paragrafta, bütün bu tipler vesilesiyle perdede müşahede, tahlil ve terkip kabiliyetini gördüğümüz halk ruhunun bazı karakteristiklerini gözden geçireceğiz.

§ Perde Mahallenin psiko sosyal fizyonomisi.—İçinde cereyan eden vak'a ve hâdiseler bakımından bir Türk mahallesi olduğunu istidlâl ettiğimiz perde, yerli tiplerinin vasıfları itibariyle de ayni hüviyeti muhafaza eder. Dışardan, Rumeli ve Anadolu'nun muhtelif mıntakalarından gelen Türkler, ya bu mahallede bekçilik, sakalık, aşçılık, ilh... gibi bir iş tutarak yerleşmiş bulunurlar; yahut sadece İstanbul'un toplu bir halde yaşadıkları diğer semtlerinden bir aralık gelip görünürler. Mahalle ayni zamanda *Arab*'ın, *Arnavud*'un, *Yahudi*'nin, *Acem*'in, *Ermeni*'nin, ilh... de uğrağı olur. Mahalle, kahvesiyle, komşudan komşuya seslenen kadınları ile, sokakta buluşup çene yarıştıran erkekleriyle, karı koca kavgalariyle, maişet endişeleriyle, ilh... tam bir halk muhitidir.

Buna efendi takımından, mirasyedi, zanpara delikanlıları (*çelebi*'ler), yaşlı, genç, hafifmeşrep veya çaçaron kadınları (*zenne*'ler), afyonlarını yu-

perdesine has birer ibda olmayışıdır. Hakikaten bu oyunlarda *Leylâ*, *Zühre*, ilh... gibi tipler diğer *zenne*'lerden fazla bir hususiyet göstermedikleri gibi *Mecnun*, *Tahir*, *Ferhat*, ilh... da *çelebi*'lerden pek farklı değildir. Yalnız bunlar, diğerlerine nispetle daha hararetli birer âşık görünürler.

tup mahalle kahvesinde veya sokakta uyuklıyan yaşlıları (*Tiryaki*), evlerin ufak tefek alış verişini yapan veya su taşıyan çocuk kalmış abdalları (*Beberuhî*'ler), gününü meyhandede geçiren serhoşları (*Matiz*), tulumbacı kahvesinden halka musallat olmak üzere çıkan külhanbeylerini ve nihayet kabadayılığı ile bütün mahalleliyi korkutmuş ve herkesin ayni zamanda itibarını kazanmış belâlıları (*Tuzsuz*) ilâve edersiniz, herhangi eski bir Türk mahallesinin atmosferini tamamlamış olursunuz.

Atmosferi böylece tamamlanan mahellenin yanlız bir şeyi noksan kalmıştır: ruhu. Yukarıda saydığımız mahalle erkânından hiç biri, başlı başına bir Türk mahallesini temsil edecek, onun duyuş, görüş ve düşünüşlerine hakkiyle tercüman olacak mahiyette ve kudrette değildir. Zaten bütün bu kalabalık, *Hacıvat - Karagöz* kontrastından çıkacak mahalle veya halk ruhunun ve dolayısiyle cemiyet hicvinin bir tezahür vesilesi olur. Bütün bu mahalleli, hattâ mahallenin sokaklarında türlü bahanelerle görünen diğerleri, hep *Karagöz - Hacıvat* tezadındaki manâyı ve nihayet halkın *Karagöz*'de tecelli edecek olan tenkit ve tahassürlerini bir oyun ve entrika havası içinde gizlemeğe yarar. Zaten bunun içindir ki her oyun, *Karagöz - Hacıvat* kontrastını belirtecek bir muhavere ile başlar ve *Karagöz*, daima, faslın sonuna kadar, perdede kalır.

Şahsiyetlerindeki tezat ile perdenin psiko-sosyal fizyonomisini yaratan bu *Karagöz* ile *Hacıvat* kimdir? Ve insanlığın, hasseten Osmanlı camiasının hangi zümrelerini temsil ederler?

Böyle bir sual, bizi tabiatiyle *Karagöz* ile *Hacıvat*'ın yaşamış birer şahsiyet olup olmadığını araştırmağa götürecektir. *Karagöz* ile *Hacıvad*'ın Bursa'da, **Orhan** zamanında yaşamış olduklarına dair rivayetin, bütün eskiliğine rağmen, tarihî bir hakikat addedilemiyeceğini evvelce görmüştük. Fakat çok eskidenberi bu rivayete bütün samimiyetiyle inanan halk, bir gün Bursa'da, Çekirge'ye giden yol üstünde, *Karagöz*'e bir mezar taşı dikildiğini görünce bunu hiç te yadırgamamıştır. Bu taşın, Nakşibendî tarikatine mensup hayalî **Mustafa Tevfik'**in himmetile **Hamit** devrinde [1], *Karagöz*'ün kabri addolunan yere konulduğunu biliyoruz. Taşa, 1896-1312 tarihinde Üsküdar'da vefat edip Karacaahmet mezarlığında metfun bulunan bektaşî **Raşit Ali** babanın (mahlası **Kemterî**) güzel bir gazeli hâkkolunmuştur. Yine *Karagöz* ile *Hacıvad*'ın yaşamış birer şahsiyet olduğuda dair **Evliya Çelebi'**de gördüğümüz malûmata gelince, bunun da ihticaca salih olmadığını söylemiştik. Kendisine *Karagöz*'ün **Selâhattini Eyyubî** devri ümerasından **Bahaettin Karakuş'**un karikatürü olduğu rivayeti anlatılan **Th. Gautier** de [2] bu husustaki şüphesini gizlemez.

---

[1] **Ritter**, *Karagös*, s. 6 - 7

[2] **Selim Nüzhet** (*Türk Temaşası*, s. 51 - 60), bu mezar taşının 1310 tarihlerinde yaptırıldığını söyler. Halbuki 1308 tarihinde basılmış *Bursaya Seyahat* adlı küçük bir eserin müellifi olan **İbn Celâl Sezai**, nezdinde misafir kaldığı zatın kendisine *Karagöz*'ün mezarını gösterdiğini ve bunun üzerine, gidip mezarı ziyaret ettiklerini anlattıktan maada, «yarım metre uzunluğunda» taşta okuduğu **Kemterî**'nin gazelini de aynen kaydeder. Kitabın tab'ı tarihinin 1308 olduğuna ve müellifin de taşın yeniliğinden bahsetmediğine bakılırsa, **Selim Nüzhet**'in gösterdiği tarihi

Hacıvad'a gelince, bunun da, **Çelebi Mehmet** (1403 - 1421) devri vezirlerinden **Hacı Ivaz Paşa** olduğu zannedilmişse de, bu hususta bir isim müşabehetinden başka hiç bir delil yoktur.

Görülüyor ki *Hacıvat* ile *Karagöz*'ün tarihî birer şahsiyet olduğuna dair rivayetlerden ve sathî bazı müşabehetlerden maada hiç bir istinat noktasına rasgelinmiyor. Fakat, tarihî realiteleri bir türlü tesbit edilemiyen bu iki tipin nesebi, greko - romen dünyasının iki eski aktörüne irca olunamaz mı? Karagöz oyunlarını ilmî bir tarzda tetkik eden ilk Avrupalı, **Kunoş**, bu ihtimali, bazı benzerliklerin yardımı ile bir kanaat haline getirir. Bizansta *Mimus* denilen oyunlar, tıpkı karagöz ile orta oyunu gibi, taklit esasına istinat eder. Bu oyunlarda *Hacıvat* ile *Karagöz*'ü andıran iki tip vardır. İşte **Kunoş**, bu noktalardan hareket ederek, «Kostantaniyyeyi fetheden Osmanlıların başı kel, karnı şişkin *Nimus*'u *Karagöz* ile *kavuklu*; eli şakşaklı *Maccus*'uda *Hacivat* ile *pişekâr* yaptıkları»[1] neticesine varır. Fakat *Karagöz*'ü eski *Mime*'lere irca edebilmek için, her iki oyunun kahramanları arasında yalnız şeklen değil, ayni zamanda ruhen de bir münasebet bulmak lâzım gelir. Halbuki Türk *Karagöz*'ü ile greko-romen *Maccus*'u arasında böyle bir ruhî karabet tesisi, cidden müşküldür. Roma medeniyetinin ilk çağlarında, Atelia'da zuhûr edip te tedricen bütün Roma imparatorluğu sahasına yayılan ko-

---

biraz daha geriye almak lâzım geliyor. Bu taş, Bursa'nın işgalinde Yunanlılar tarafında tahrip edilmiştir.

Aynı rivayeti bilâhare **Thalasso** da (*Le Théâtre Turc, Revue Théâtrale*'de, ağustos 1904) de tekrarlamıştır.

[1] **Kunoş**, *Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul 1925, s. 91.

medilerin kahramanı *Maccus*, şişkin karınlı kanbur bir köledir. Dar alnı ve kocaman burnu ile sakatlığının ve köleliğinin bütün mararetini çehresinde ve tavrında hissettiren *Maccus*'un sinsi ve mürai, korkak ve zelil bir yaradılışı vardır [1]. Görülüyor ki bizim cehalet ve kabalığına rağmen vakur, atılgan, hür, doğru sözlü ve tendürüst *Karagöz*'ümüzü böyle bir kanbur köle soyundan getirmek garp ilkçağına karşı beslenilen ölçüsüz hayranlığın bir tezahüründen başka bir şey olmasa gerektir.

Bu her bakımdan hatalı tahminden maada *Karagöz*'ün diğer bir iftiraya da kurban olduğunu görüyoruz. **Evliya Çelebi**'nin «ayyar-ı cihan kıpti idi» kaydını su götürmez bir hakikat addeden müsteşrikler, *Karagöz*'ün aslen çingene olduğuna kanaat getirmekle kalmıyarak, bunu isbat maksadiyle diğer deliller de aramışlardır. **Jacob** [2], **Evliya**'nın kaydını tekrarladıktan sonra, *Karagöz*'ün bugün dahi perdeye (*Zombornos keros*) çingene selâmiyle çıktığını ve çingenelere has maşa, ızgara, kürek veya süpürge imâli ile geçinir göründüğünü söyliyerek, **Pischel**'in kukla oyunu hakkında isbat ettiği veçhile, hayâl oyunlarının taammümünde de çingenelerin rolü olduğu neticesini çıkarır. Ayni kanaate, karagözle uğraşmış bulunan diğer müsteşriklerdede [3] rasgelmekteyiz. Bu meyanda **Ritter**, kara-

[1] **J. M. Petite**, *Guignols et Marionnettes, Leur Histoire*, Paris, 1911, s. 77 - 80

[2] **Jacob**, *Gesch. des Schatten.*, s. 109 - 110, trc. **Orhan Saik** s. 4.

[3] **Martinovic**, *The Turkish Theatre* adlı eserinde daha ileriye giderek *ışkırlağ*'ın bir çingene serpuşu olduğunu iddia eder.

gözcüler arasında kullanılan bazı tâbirlerin çingeneceden geldiğini göstererek[1] **Jacob**'un bu tezini takviye eder.

Hakikaten, **Evliya Çelebî**'den haberi olmıyan ve karagöz hakkında hiç bir fikri bulunmıyan her hangi bir kimse de, tesadüfen bir karagöz oynu seyretse, *Karagöz*'ün sık sık kendini çingenelikle itham ettiğini görür. *Karagöz*, kendini aşağıya çağıran *Hacıvad*'a çingenece rica etmezse inmiyeceğini söyler, Sulukule'de bulunan akrabalarından bahseder, Selânik'ten gelen *Aşık Hasan*'a Selâmsız'dan geldiğini ve kırk sene bir kazanda kaynasalar, yine kemiklerinin ayrı düşeceğini [2] bildirir. Bunlara ilâveten İstanbul çingenelerinin pek muteber bir çalgısı olan zurnayı da (*Bahçe*) pek mahirane kullanır. Fakat bütün bu zevahire rağmen *Karagöz*'ün hüviyetinde çingenelik aramak, yine beyhude bir emektir. Evvelâ çehresinde ve kıyafetinde çingenelikten eser görülmez. *Karagöz*'ün ablak yüzü, iri gözleri, küt burnu ve top sakalı, Türk halk tipinin oldukça muvaffak bir karikatürüdür. «Hakk-ı nisa» sı bile vazıhan gösterilen bu çehrede çingene tipinin en ufak bir karakteristiğine bile rasgelinmez. Kıyafete gelince, serpuş müstesna, *Hacıvat* ile *Karagöz* ayni biçimde birer entari ile perdeye çıkarlar. Belinden bir kuşakla sıkılmış üç peşli bir entariden ibaret olan bu elbise, XIX. asrın bidayetine kadar Türk halk tabakasının an'anevî kıyafetidir. İkisinin

[1] **Ritter**, *İslâm Ansiklopedisi*'nin *Karagöz* maddesi ve *Karagös*, s. 4 - 5.

[2] **Ritter**, *Orientalia*, 1, *Şairler*, s. 26.

de ayağında çedik pabuçlar vardır [1]. İkisinin de kuşağına, XVII. i asrın yadigârı birer tütün kesesi asılıdır. *Hacıvad*'ın serpuşu, etrafına ince bir sarık dolanmış sivrice bir külâhtan ibarettir. *Karagöz*'ün birçok faraziyelere yol açan *ışkırlağ*'ına [2] gelince, bu da dilimli bir kavuktan başka birşey değildir. Hattâ en eski karagöz tasvirlerinde ışkırlak yerine burma bir kavuk bulunur. Fakat kavuğun nasıl olup ta bugün önü ve arkası kıvrık görünen *ışkırlağ*'a tahavvül ettiğini anlamak için, primitif resmin en belli başlı karakteri olan zihnî realizmi nazarı itibare almak lâzım gelir. Fransız psikologlarından **Luquet**'nin [3], çocuk resimlerinde de tesbit ettiği bu vasıf, bütün şark minyatürlerinde göze çarpar. Resimde zihnî realizm demek, modeli, göründüğü gibi değil, bilindiği gibi resmetmek demektir. İşte kargöz tasvirlerinde de böyle bir zihnî realizme delâlet edecek birçok noktalar görüyoruz. Nitekim, profil duran bir çehrede gözün de profil olması iktıza ederken bütün eski karagöz tasvirlerindeki gözler, cepheden bakılarak çizilmiş gibidir. Keza, bacakların vaziyeti de, görülenin değil, bilinenin resmedildiğini gösterir.

---

1 Eski karagöz tasvirlerinde gördüğümüz bu çedik pabuçlar. zamanla fiyonga topuklu iskarpinlere istihale etmiştir.

2 **Jacob**, (*adı geçen eser*. s. 117 - 118), *Karagöz*'ün ışkırlagıyle Kırgız ve *Hacıvat*'ın serpuşu ile de Başkurt külâhları arasında bir benzerlik bulur. **Armenag Bey Sakizan**'da (*Acsociation française des Amis de l'Orient*, 14 mayıs, 1933, s. 53) *Karagöz* ile *Hacıvad'ın* serpoşlarını, eski Acem minyatürlerinde görülen Moğol külâhlarına benzetir.

3 **Luquet**, *Le Dessin Enfantin*, Paris, 1935, fas. IX (*Le réalisme intellectuel*).

Ayni hal, ilk modeli dilimli bir kavuk olan *ışkırlağ*'ın tersiminde de vaki olmuştur: Sarığın profil duran kavuğa dolandığı kısımlar, zihnî realizimle ifade edilerek haddinden fazla büyütülmüş ve zamanla, kavuktan da ayrılarak birer kıvrık haline gelmiştir. Kavuğun üst düğmesi de yine zamanla bir çiçeğe tahavvül etmiş ve yine sarık ile kavuk arasına, vaktiyle âdet olduğu veçhile, bir gül veya lâle sokulunca bugünkü *ışkırlak*, stéréotypé şeklini almıştır.

Şu halde *Karagöz*'ün kıyafeti de, çehresi gibi Türktür. Zaten başka türlü olmasına mantıkan imkân olamazdı. Halk ruhunun yarattığı bir perdede yine halk ruhuna tercüman olan bu halk kahramanı, halktan olmak ve halk gibi giyinmek mecburiyetinde idi. Bu mecburiyeti, *Karagöz*'ün Yunanistan'da nasıl Yunanlılaştırıldığını görmekle daha iyi idrak etmiş oluyoruz. Yunan hayalîlerinin *Karagöz*'ü, çehre, kıyafet ve karakter itibariyle tam bir Atinalı halk tipidir [1].

[1] Yunanistanda bugün mevcut Karogöz tasvirlerinin bizimkilerle isimden başka bir alâkası kalmamıştır. Yunan *Karagöz*'ü, matruş, saçlı ve iri burunludur (**Caïmi**, *adı geçen eser*, s. 137) ve türlü türlü kıyafetlerle sahneye çıkar.

Türk *Karagöz*'ünün daima an'anevî kıyafetini muhafaza etmiş olmasını, halkın da asırlarca ayni kıyafetten kurtulamamasiyle izah etmek mümkündür. Kostüm inkılâbımızın ancak **Mahmut** II devrinde başladığını nazarı itibare alırsak, bu kıyafet an'anesinin ne kadar köklü olduğunu görür ve tasvir yapanların neden bu hususta geç kaldıklarını anlarız. Maamafih son zamanlarda *Karagöz*'ü setre pantalonla perdeye çıkarmak gibi bir yenilik hamlesi yapılmışsa da bu cereyan, karagöz oyunlarının rağbetten düşüp ortadan kaybolmasına mâni olamamıştır.

Çehresi ve kıyafeti Türk olan *Karagöz*, acaba kendisinin itirafı (!) ve müsteşriklerin iddiası veçhile, hakikaten *çergi*'nin bir mümessili midir? Yoksa onun bu zahirî hüviyeti, perde esprisinin esasını teşkil eden zümre hicvine bir vesileden mi ibarettir?

Meselenin bu tarzda vaz'ı, bizi *Karagöz*'ün karakterini tahlile ve dolayısiyle *Karagöz-Hacıvat* kontrastının mahiyetini araştırmıya götürecektir.

Ayni mahallede oturan, kıyafetleriyle geçinme tarzları ayni olan *Karagöz* ile *Hacıvat*, ilk nazarda iki ayrı hümanitenin mümessili gibi görünmezler. Hele oyunlarda bazan iş birliği etmeleri (*Kayık*, *Salıncak*, *Yazıcı*, ilh...), aralarında ayni halk sınıfına mensup olmaktan mütevellit bir yakınlık, hattâ tam bir beraberlik bulunduğu hissini verir. Fakat bu his, uzun müddet devam etmez. Perdede geçen her hâdise, söylenen her söz, bu iki tipin iki ayrı, hattâ zıt karakterde olduğunu gösterir. İlk fark ve ilk tezat, kullandıkları lisanda tezahür eder. *Hacıvad*'ın *Enderun*'u hatırlatan mustalah ve bazan müsecca' bir ifadesi vardır. *Karagöz* ise halk diliyle konuşmakta ısrar eder. Birinin bu sun'îliğiyle öbürünün bu tabiîliği, perdenin ilk tuhaflığı ve ayni zamanda cemiyet hicvinin ilk tecellisidir. *Hacıvat* bu anlaşılmaz üslûbunda nekadar ısrar ederse, *Karagöz* de anlamamakta o kadar inatçılık gösterir [1].

---

[1] Hakikaten en basit mefhumları *Enderun* modeline göre anlaşılmaz bir hale getiren *Hacıvad*'ı *Karagöz* evvelâ epeyce üzdükten sonra «demindenberi bunu böyle söyleseydin ya!» serzenişiyle mahcup etmek ister.

Karagözün bu davranışında daha XVI. asırda «türkî-i basit»e[1] münteni olan halk haleti ruhiyesini sezmemek imkânsızdır. *Hacıvad*'ın gazeli *Karagöz*'ün mânisiyle, *Hacıvad*'ın arûzu *Karagöz*'ün hecesiyle (*gel - geç* ve *nazire* muhavereleri) daimî bir ihtilâf halindedir.

Evvelâ dilde tezahür eden bu ayrılık, bilgide de kendini gösterir. *Hacıvat*, alaturkanın bütün fasıllarını ezberden söyliyecek kadar [2] musikiye aşinadır, eski kültürün kitap kataloğunu [3] bir nefeste tekrarlıyabilir. Kibar zümrenin muaşe-

---

[1] **M. Fuat Köprülü**, *Millî edebiyat cereyanının ilk mübeşşirleri ve Divan-ı Türkî-i Basit*, İstanbul, 1928.

[2] *Musiki* muhaveresinde (**Kunoş**, *Három Karagöz - Játék*, s. 79 - 80; **Nazif - Dada**, *Fasl-ı Ferhat*, s. 12 - 17; **Yorgi**, *Mecmua-i Hayâl, Karagüzün Şairliği*, s. 4 - 7) *Hacıvad*'ın *Karagöz*'ü musikiden imtihan etmesi münasebetiyle bir takım ıstılahlardan maada şu fasılların da ismi geçer: rast, nevâ, nihayent, rahatülervah, ısfahan, hisarpuselik, evcârâ, çargâh, ferahnâk, nevâ-i Tatar, karabatak, seba, bestenigâr, hüzzam, neveser, hüseynî - aşîran, nühüft, çifteдüyek, devr-i revan, segâh, zencir, devr-i kebir, muhayyer, sümbüle, acem - kürdî, makam-ı araban, tarz-ı cedit, şevkaver, dilkeş-i haveran, suzinâk, müstear, mahur.

[3] *Mektep* muhaveresinde (**Ritter**, *Karagös*, s, 28 - 30) *Hacıvat*, *Karagöz*'e vaktiyle hayli şöhret kazanmış olan *Risale-i Ahlâk* (**Rifat Mehmet Sadık Paşa**, 1857), *Methal-i Kavaid* (**Ahmet Cevdet Paşa**, 1896), *Hikaye-i müntehabe* (**Rifat Mehmed Sadık Paşa** 1887) gibi eserlerden başlıyarak bazı skolâstik medrese kitaplarını ve muhtelif lûgatleri okuyup okumadığını sorar.

Kunoş'un neşrettiği *Yazıcı* oyununun başında yine *mektep* muhaveresi vardır. Burada *Hacıvat*, *Karagöz*'ü imtihan maksadıyle cebir, hendese, hesap, heyet, hikmet, coğrafya, hukuk, servet fenni, ilm-i idare, tarih, düstur, umur-u siyasiye, istatistik. mantık gibi bilgileri birbiri peşi sıra mevzuubahs eder.

ret adap ve kavaidine teferruatıyle vâkıftır. Fakat bütün bu bilgi, kendisine ancak skolâstik bir üstünlük temin eder ve *Hacıvat*, bu sayede *Çelebi*'nin dostluğunu ve *Tuzsuz*'un hürmetini kazanır. *Karagöz*' ün ise bütün zihnî meşgalesi, kendinin ve çoluk çocuğunun maişetini temin etmekten ibarettir. O, karnını doyurabilmek için *Hacivad*'ın skolâstik bilgisine lüzum olmadığını bilir. Hattâ bu bilginin sun'î ve beyhude olduğu kanaatindedir ve bunu muhaverelerde muhtelif vesilelerle ilân etmekten çekinmez. [1]

Karakter bakımından *Hacıvat*, müteemmil (*refléchi*) bir tiptir. Halkın «içinden pazarlıklı» dediği bir hali vardır. Bütün hareketleri hesaplıdır. İlcalarını (*impulsion*) mantıkının kontroluna vazzetmesini bilir. Bunun içindir ki hissiz ve kayıtsız görünür. *Karagöz* ise tam bir (*impulsif*) ilcaîdir; sözleri ve harekâtiyle o andaki haleti ruhiyesi arasındaki mutlak bir müvazilik görülür. Hali, hiç bir içtimaî baskı tanımıyan katkısız bir ruhî realizm halidir. Mantıkı, ekseriya cemiyet kadrosuna sığmaz. *Karagöz*, egosantrik kalmış

---

[1] *Karagöz*'ün muhaverelerde sık sık bu skolâstik bilgi ile alay ettiğini görüyoruz. Arapçanın gramer kaidelerine benzeterek yaptığı şu tefsirler, buna şayanı dikkat bir misal teşkil eder:

Hacıvat: Öksürük aslında ne idi?

Karagöz: Eski körüktü, meşinini değiştirdik, körüğü tamir ettik, oldu «öksürük!»

Hacıvat: Kadıköy aslında ne idi?

Karagöz: Kadıköy aslında kat kat köy idi, Kız Kulesi'ni hazfettik. Harem İskelesi'ni nasbettik, Kadıköy oldu.

Görüldüğü vecihle bütün bu parodilerde, medresenin meşhur «*kale* aslında *kavele* idi» tefsiri nümune ittihaz edilmiştir.

yaşlı bir çocuk gibidir. Mantığının za'fını, hadsinin kuvvetiyle telâfi eder. *Hacıvad*'ın ve diğerlerlerinin karşısında alt edilmemesinin yegâne saiki, o keskin hadsidir.

Halbuki *Hacıvad*'ın bu müteemmil komportımanı onu daima aksiyondan alıkoyar. O adetâ skolâstik mantığının esiridir. Halk muhayyilesi, *Hacıvad*'ın bu halini, onun tasvirinde ebedîleştirmiş gibidir: *Hacıvad*'ın iki eli de daima göğsüne yapışık durur. Onun böyle söz ve formül mekanizmi içinde kaskatı kesilmesine mukabil *Karagöz*'ün tabiate uygun dinamizmi, iki karakter arasındaki derin tezadı tebarüz ettirir. Diğer tabirle deniiebilir ki *Hacıvad*, teessüs etmiş nizamı olduğu gibi kabul ederek bütün davranışlarını ona göre ayarlıyan bir müdebbirdir. Daima ilcalarına uyan *Karagöz* ise, yeni bir hayat tecrübesinde bulunmanın sonsuz iştiyakı içindedir.

Karagöz ile *Hacıvad*'ın bu zıt karakteristikleri, onların ahlâkı komportımanını da tayin eder. *Hacıvad*'ın ahlâk prensipleri, muayyen bir zümrenin mübah telakkisine uygundur. Bu zümre, *Hacıvad*'ın lisanına, bilgisine ve mantığına damgasını vuran kibar zümresidir. Onun müesses nizama çabucak uymasını bilen mantık ve vicdanı, icabında, o nizamı tesis edenlerin keyfî ef'aline vasıta olmağı bile kabul eder. Bunun içindir ki, *Çelebi*, ilerde zevk ve sefa âlemlerine sahne olacak bahçesini (*Bahçe*) ona idare ettirir. *Çivi Baskını*'nda mahalleye taşınmak istiyen uygunsuz kadınlara ev bulan odur. *Yalova Sefası*'nda *Zenne*'nin âşıkını o bulup getirir. Çapraşık işlere girişince (*Hamam*, *Bahçe*) yegâne kaygusu,

Karagöz'ün herhangi bir patavatsızlığını önlemek olur. Bütün ahlâkî hassasiyeti ancak müesses nizamı korumak şeklinde tezahür eder. *Hacıvad*-ın bu *opportunisme*'ine mukabil *Karagöz*'de, kendi kendinin nizamına uymak gibi garip bir patavatsızlık görülür. Fakat onun, adetâ bir çocuk tecessüs ve inadıyle, bütün entrikaları bozan ve teşhir eden bu zahirî patavatsızlığı, hakikatte halk vicdanının bu garip hâdiseler karşısındaki reaksiyonuna tekabül eder.

Hacıvat, lisanı, bilgisi, âdabı muaşerete vukufu ve *opportunisme*'i sayesinde perde halkının mergubudur. Kendisi sadece mahalle muhtarlığı ile kalmaz, ayni zamanda herkesin nabzına göre şerbet verdiği için zenginin (*Çelebi*) mutemedi ve zorbanın (*Tuzsuz*) müşaviridir [1]. Perdeye ekseriya zengin bir mirasyedi hüvviyetiyle cıkan *Çelebi*'nin eviyle, bahçesiyle, hamamiyle, kahvesiyle (*Orman*), meyhanesiyle (*Meyhane*), ilh... o meşgul olur; sünnet düğünü veya müşaereyi o tertip eder. *Karagöz*'e türlü işler bulur, fakat, *Kayık* müstesna, bizzat birlikte çalışmaktansa müşteri gönderip kâra ortak olmağı tercih eder. Buna mukabil *Karagöz*'ün zerre kadar itibarı yoktur. *Çelebi*'nin istihkarına, *Tiryaki*'nin hidde-

---

[1] Perdesinde saray - kulübe kontrastını aşikâr bir tarzda belirten Yunan hayâl oyunları, sultan ve vezir tiplerinin mevcudiyetine rağmen, *Hacıvad*'ı hâkim zümre ile halk arasında mutavassıt bir tip olarak canlandırır. Yunan *Hacıvad*'ının ne Yunanlılığı ne de Türklüğü bellidir. O, ayni zamanda hem müstebidin dalkavuğu, hem de *Karagöz*'ün kötülük hususunda akıl hocasıdır. Tıpkı Türk hayâlinde olduğu gibi, *Hacıvat*, vezir tarafından bir uşak aramağa memur edilince hemen gidip *Karagöz*'ü bulur (Caïmi, *adı geçen eser*, s. 38).

tine, *Beberuhi*'nin muzipliklerine ve nihayet *Tuzsuz*'un tehditlerine hedef olur. Mahalleye hariçten gelenler bile onu hiçe saymakta tereddüt etmezler. Fakat *Karagöz* bütün bu nikbetlerin acısını her oyunun sonunda *Hacıvat*'tan çıkarır.

Tafsilatına girmeksizin sadece en belli başlı hatlarını çizdiğimiz bu iki karakterin birbirine ne kadar zıt olduğu görülüyor. Perdenin âdabı, bir saray - kulübe kontrastını izhar etmeğe mani olduğundan, halk esprisi, cemiyet hicvini ancak bu kadar senbolize edebilirdi. Mahallenin demokrat fizyonomisi ve *Hacıvad*'ın nihayet mahalle muhtarı olarak takdimi, halkın bu tedbir ve ihtiyatına, daha doğrusu sınıf farkını henüz şuurlaştırmış olmamasına hamledilebilir. Keza şahsiyetinin esaslı vasıflarını Türk ve hasseten İstanbul halk kütlesinde gördüğümüz *Karagöz*'ün çingene hey'etinde perdeye çıkarılması da, onun haddi zatında birer tariz ve tenkit gizleyen patavatsızlıklarını peşinen terbiye maksadıyle olsa gerektir. Hakikaten, *Karagöz*'ün bu sahte çingene hüvviyeti, onu birçok belâlardan korumuş ve bu suretle halk hicvinin asırlarca İmparatorluğun payıtahtında barınabilmesini temin etmiştir. *Hacıvat* ve *Tuzsuz* senbolleriyle gülünç bir vaziyette teşhir edilen *Enderun* ve *Ocak*, böyle bir demokrat mahalle (perde) içinde herhangi bir çingenenin maskaralıklarına ehemmiyet vermek küçüklüğünü gösteremezlerdi. Bab-ı Meşihat ise, *Hacıvad*'ın mukaddemesindeki masum dindarlığa aldandığı için, *dilenci Arap* ve gerdek duası şeklinde tezahür eden tarizi ciddî telâkki edemezdi. Demek halk dehası, bir halk mahallesinin realist dekoru içinde,

basit bir senbolizm sayesinde duygularını müşahhas bir hale getirip ifade etmeğe muvaffak olmuştur. Diğer tabirle halk, ihtibaslarını perdenin mahalle realitesinde harice vurabilmiştir.

Diğer mahalle tipleri, *Hacıvat - Karagöz* kontrastının tezahür ettiği perdenin mahalle realitesini tamamlarlar. Bir mahalle abdalının karikatörü olan *Beberuhi* ile otoritenin gülünç bir mümessili kanaatini veren *Tuzsuz*'dan maadası, bütün Türk semtlerinde emsaline sık rasgelinen hakikî tiplerdir.

Çelebi, perde - mahallenin en eski ve en tanınmış tiplerindendir. Ekser oyunlarda genç ve zengin bir mirasyedi hüvviyetiyle görünür; bazılarında ise (*Çivi Baskını*, *Kütahya*, *Yalova*) alelâde bir zanparadır [1]. Tam bir İstanbul efendisi şivesiyle söz söyler, emlâk sahibi olarak (*Hamam*, *Meyhane*, *Bahçe*, ilh...) oyuna çıktığı zaman, daima *Hacıvad*'ı vekili umur tayin eder. Bazan sarhoş biraderini evlendirmeyi düşünecek kadar hayırlı bir kardeş (*Ters Evlenme*) ve saz şairleri arasında bir müsabaka tertip edecek kadar da (*Müşaere*) san'at meftunudur. Bazan da cebinde on parası olmıyan züğürt bir züppe (*Mandıra*), yahut kadınların parası ile geçinen (*Kanlı Nigar*) acaip bir iç güveyidir. Fakat ne vaziyette olursa olsun, sözleri ve haliyle, İstanbul mahallelerinin oldukça münevver, fakat havaî gençliğini temsil eder ve ekseriya *Karagöz*'e beyzadeliğiyle [2] övünerek halk satirine zemin hazırlar.

---

[1] **Jacob** (*Das turkische Schattentheater*, s, 28), *Kütahya* oyunundaki vaziyeti hatalı bir şekilde tamim ederek *Çelebi*'yi daima *Karagöz*'ün karısına âşık gibi gösterir.

[2] Her karagözcü, karihasına göre *Çelebi*'ye bir soya-

Bu tipin *Karagöz* oyunlarına hangi devirde girdiğini tesbit etmek imkânsızdır. Maamafih diğer tipler için de ayni imkânsızlık vardır. **Evliya Çelebi**'nin [1] saydığı oyunlar meyanında «*Hoppa, Mirasyedi Çelebi, Devranî Çelebiler*» bulunduğunu görmüştük. Elimizde bulunan en eski çelebi tasvirleri kostüm bakımından XVIII. asra irca edilebilir [2]. Bundan maada **Mahmut** II, **Abdulmecit** ve **Abdulâziz** devirlerine mahsus kıyafetlerde diğer çelebi tasvirlerine de tesadüf ettik [3]. Bu itibarla denilebilir ki karagöz perdesi-

---

dı uydurur. Fakat yine, zamanla teamül haline girmiş öyle bir takım lakaplar vardır ki ekseriya perdede bunlar kullanılır. *Rezakizade, kınapzade*, ilh... kabilinden olan bu lakaplar, ekseriya *Karagöz*'ün beyzadelikle alay etmesine vesile olur.

[1] **Evliya Çelebi**, *Seyahatname*, 1, s. 654.

[2] Elimizde bulunan çok eski bir çelebi tasvirinde uzun yenli ve üstü yeşil kaplı bir kürk ile sarı kuşaklı kırmızı bir entari görüyoruz. Tasvirin başında açık renkli bir ucu serbest bırakılmış burma sarıklı bir serpuş, ayaklarında ise sarı çedik papuçlar vardır. *Çelebi*'nin bir elinde kırmızı bir lâle, öbüründe ise hasır bir yelpaze bulunmaktadır. Bu sakallı tasvirin gözleri de eski usul üzere, cepheden görülmüş gibi yapılmıştır. Tasvirin kesilişinden, oymalarından ve renklerinden de en az iki asırlık olduğu anlaşılıyor.

Armenag Bey Sakizian da kendi kolleksiyonunda bulunan kırmızı entarili, sarı hırkalı. başında tuğlu bir kavuk ve elinde bir lâle bulunan sakallı bir *çelebi*'yi XVIII. asra mal etmektedir (**Armenag Bey Sakizian**, *adı geçen yer*, s. 65).

[3] Gerek matbu **Ritter**, *Karagös*, tasvir kısmı; **Armenag Bey Sakizian**, *adı geçen eser;* A. **Thalasso**, *adı geçen eser*) gerek hususî kolleksiyonlarda ve müzelerde bulunan çelebi tasvirlerinin kıyafetlerine bakarak hangi devre ait olduklarını kestirmek kabildir. Hakikaten bunların büyük bir kısmı. **Mahmut** II devrinden zamanımıza kadar tür-

nin *Çelebi*'si, daima devrinin kıyafet ve zihniyetini yaşatan reel bir tip olmuştur [1].

Karagözcülerin *zenne* veya *gaco* tâbir ettikleri kadın tipleri türlü türlüdür. Bunların arasında gençler, orta yaşlılar ve acûzeler bulunduğu gibi hafif meşrepler, «kendi halinde» ler ve dedikoducular da vardır [2]. **Evliya Çelebi**'de gördüğümüz «*Civan Nigâr*» kaydından perdeye daha XVII. asırda kadın tasvirleri çıkartılmakta olduğunu anlıyoruz. Zaten eski *zenne* tasvirleri de takriben iki asırlık kadın kıyafetinin bütün merhalelerini canlandırır.

Perdenin asıl *zenne* tipi, XVII. asrın **Nigâr**'ı (bk. s. 77) gibi hafif meşrep ve hilekârdır. *Yalova* oyununda bütün aşıklarını harara, küpe ve sandığa yerleştirecek kadar fettan, *Kanlı Nigâr*'da bütün mahalleliyi çırçıplak sokağa atacak kadar pervasızdır. *Mandıra* ile *Abdal Bekçi*'de yine ayni tip kadının türlü marifetlerini görürüz. Her oyunun sonunda, *Karagöz*'e de iltifatını esirgemeyen *zenne*'nin belâlısı çıka-

---

lü safhalar gösteren kıyafet tarihimizin çok canlı birer vesikasıdır. Hemen hemen bütün *çelebi* tasvirlerinin elinde bir çiçek bulunur. Bu çiçek XVIII. asır ile XIX asrın başlangıcına ait olan tasvirlerde, daima bir lâledir. Fakat *Tanzimat*'ı müteakip klâsik lâlenin yerine gül kaim olmuştur. Daha sonraları gülün yerine de bir çiçek demeti geçer. *Abdülhamit* II ve Meşrutiyet devrinin çelebilerinde ise çiçekle birlikte eldiven, baston ve şemsiye de bulunur.

[1] Yunan karagözünde *çelebi*, *Selim* adı ile genç ve hayırhah bir âşık olarak perdeye çıkar (**Roussel**, *adı geçen eser*, 1, s. 14).

[2] Bu zümreye, tam bir şive ve karakter realizmi içinde gösterilen *Arap dadı*, *Çerkez halayık* ve *Çingene* karılarını da ilâve edebiliriz.

gelir ve kadının etrafına toplanan cemiyeti dağıtır.

Zenne'ler, ekseriya, mahallenin içtimaî-ahlâkî hicvine icap eden havayı hazırlar. Maamafih bütün fettanlık ve pervasızlıklarına rağmen, *Hançerli Hanım*, *Binbir Direk*, ilh... gibi halk hikâyelerinin korkunç kahramanları yanında hayli tehlikesiz, hattâ masum görünürler. Zaten gerek belâlının zulmü, gerek mahalle baskının dehşeti, kuru tehditle gülünc bir hengâmeden ibaret kalır. Perdenin bu hali, eski mahalle baskınlarının fecaatine karşı halkın şuurunda beliren bir şüphenin ifadesi olsa gerektir.

Tiryaki, mahallenin yaşlı hoppalarını temsil eder. Ömürlerini kahvehanelerde afyon yutup pineklemekte geçiren bu ihtiyarcağızların hali, öteden beri daima alay mevzuu olmuştur. **Evliya Çelebi**'de (I, s. 602) meşhur resmigeçit münasebetiyle «kimi kaşınarak, kimisi hay-ı huy ederek, kimi afyonun şiddetitnden hab-ı gaflete dalarak» geçen afyon tiryakilerinden bahsedilir. **Abdi** ve **Vehbi** surnamelerinde de tiryakilerin, şenliklerde gülünç hal ve tavırlaryile, halka neşe verdiklerini görüyoruz. Bunlar kahvehanelerinden kaldırılarak meydana getirilir ve kendilerine afyon ikram edilirdi. Tam afyonlarını yutup sızmağa başlıyacakları sırada yanlarında atılan bir fişeğin gürültüsü üzerine sıçrayarak uyanırlar, şaşkın şaşkın sağa ve sola koşuşurlardı. Onların bu halini seyredenler de gülerdi, **Kânî**'nin bir kaydından [1] XVIII. asırda, o zamana kadar

[1] **Kâni** (*Hezelıyat*, yzm. Üni. Küt. s. 39) perdenin *Tiryaki*'sinden şu tarzda bahseder:

Çengi oyunlarında sanarsın ki zenneye
Tiryakiy-i mülevvesü murdar gerginür

meddah ve mukallitlerin (**Evliya Çelebi**, *Sey.* I, s. 659 - 658) mevzuunu teşkil eden tiryakilerin de perdeye geçmiş bulunuduğunu öğreniyoruz.

Tiryaki, hoppalığını zahirî bir ağır başlılıkla gizlemek ister. Lisanı, tıpkı kendisi gibi afyon tiryakisi olan *Hacıvad*'ın lisanına benzer. Hadidmizacdır, *Karagöz*'ün münasebetsiz müdahalerine derhal kızar. Fakat bu zahirî ciddiyeti, onun salıncağa (*Salıncak*) binip te cabasını istemesine, bedava bir Yalova sefası yapmak üzere küpe (*Yalova Sefası*) girmesine mâni olmaz. Maamafih *Beberuhi* gibi müz'iç bir insan değildir. Her adım başında afyonun tesiriyle uyur ve horlar. *Karagöz* onunla dertleşmenin (*Kütahya Çeşmesi*) beyhude olduğunu anlayınca silleye müracaat eder. *Tiryaki*, ensesinde patlayan bu silleden uyanır uyanmaz, türlü türlü felâketler tevehhüm eder ve müthiş bir korku içinde kalır. Zaten en ufak bir gürültü üzerine derhal telaşa düşmesi, onun başlıca karakteristiğini teşkil eder.

Her mahallenin mâzul veya mütekaid yaşlıları arasında hususî kahvehanelerde ve muayyen âdâp ve muaşeret an'anesi dahilinde temadi eden tiryakilik, böylece perdenin mahalle realitesini tamamlayan unsurlardan biri olmuştur.

Karagözcü argosunda *pişbop* denilen *Beberuhi*'ler de bu neviden bir tiptir. **Jacob** [1], **Kunoş**'un bir tefsirine uyarak bunları saray cüceleriyle karıştırıyor. Uzak bir ihtimale dayanan bu telakkiye mukabil, *Beberuhi*'ler perdede tam bir mahalle abdalı hüvviyetiyle arzı endam ederler. Bu ba-

[1] **Jacob**, *Das türkische Schattentheater*, s. 28

kımdan orta oyunlarındaki *Abdal oğlanı*[1] hatırlatırlar. Hakikaten hemen hemen bütün oyunlarda *altı kulaç* lâkabiyle perdeye çıkan *Beberuhi*, **r** leri ve **s** leri **y** gibi telâffuz eden peltek dili, mütemadiyen hal hatır sormaktan ibaret olan iç sıkıcı talâkati, yılışıklığı, oburluğu ve boyu ile mütenasip olmıyan tafrafuruşluğu ile her mahallede ötekine berikine el ulaklığı etmek, su taşımak, ilh... gibi işler görmekle geçinen ve hudutsuz safiyetleri yüzünden halktan gördükleri müşfik muamele neticesinde şımaran bir mahalle abdalıdır[2]. Bazan ikisi üçü bir arada olarak baskınlarda mahalleliyi temsil eden *Beberuhi*'ler, *Tuzsuz*'un heybeti karşısında (*Çivi Baskını*) darma dağın olurlar. Zaten *Karagöz* de ekseriya kendisine musallat olan küstah *Beberuhi*'lerden (*Mandıra, Tahmis, Kütahya*, ilh...) sille sayesinde kurtulur.

Sarhoş ile perde eşhası arasına son zamanlarda (**Abdülhamit** II devrinde) katılan *Külhanbeyi* de mahallenin esas tiplerindendir. *Külhanbeyi*, *Karagöz*'ün bir türlü anlıyamadığı argo ile meramını anlatmağa çalışır. Çiftetelli meraklısıdır; yayvan telâffuzu ekseriya, bir çifte nakkare havasında karar kılar. Kâh kurnazlık, kâh samimiyetle *Karagöz*'ün mahremiyetine girerek (*Mandıra*) ona

---

1 *Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi, Abdal yahut Abdal Oğlan* maddesi, 1930, s. 57.

2 *Beberuhi* tasvirlerinde gördüğümüz uzun ve rengârenk külâh, diğer tip tasvirlerin realizmi yanında pek garip kalırsa da, bunu, *Beberuhi* tipinin bir nevi abdallık alâmeti addetmek mümkündür. Zaten perdeye çıkarken söylediği türkünün de, şımarık bir mahalle abdalına pek uygun bir güftesi vardır.

arzusunu yaptırmak ister. Tehdit ile rica arasında bocalar, durur. Fakat *Karagöz*'ün hiddeti karşısında daima tabansızlık gösterir [1].

Sarhoş'a (*Matiz*) gelince, bu tip son zamanlarda *Zeybek*'in bazan kendi yerine kaim olması üzerine, alelâde bir mahalle sarhoşu hüviyetiyle perdeye çıkan *Tuzsuz*'dur [2], Bu gibi hallerde *Tuzsuz*, sadece zararsız bir sarhoş gibi görünür. Hakikaten, nârasına ve kıyafetinin korkunçlğuna [3] rağmen sarhoş, lakırdıyı güç anlaması ve her an sızmağa müheyya bulunması ile müthiş tehditler savuran ve bütün perde halkını titreten hakikî *Tuzsuz*'dan ayrılır.

Oyunların bir çoğunda en son olarak perdeye çıkıp ta bütün davayı hal ve fasleden *Tuzsuz*'un, nasıl bir otorite karikatörü olduğunu evvelce (bk. s. 126 - 7) görmüştük. Hakikaten perdeye değil sultan veya vezîr, hattâ karakollukçu veya zabtiye tasviri bile çıkarmayan halk esprisi, bütün otoriteyi *Tuzsuz*'un veya *Bekri Mustafa*'nın kabadıyılığında, tafrafuruşluğunda ve gülünç mantığında toplayarak tehzil etmek istemiştir. Ilk nazarda *Tuzsuz*'un otoritesi, ekseriya mahallede bir ahlâk suçu işlenince tecelli eder gibidir. *Yalova*'da uygunsuz bir kadının

---

[1] Hiçte bir kabadayı hissi vermiyen *Külhanbeyi* tipi, ya alelâde bir tulunbacının realist tasviri, yahut bir zamanlar İstanbul'u adetâ haraca kesen meşhur «**On ikiler**» in bir karikatürü olsa gerektir.

[2] **Ritter**, *Karagös*. 166 - 174.

[3] Bu bakımdan *Matiz* tasvirleriyle *Tuzsuz* tasvirleri arasında bir fark görülmez. Her ikisi de pürsilâhtır. *Mandıralı Tuzsuz Deli Bekir* namı ile tanınan bu tipe *Bekri Mustafa*, *Tek Bıyık*, ilh... gibi adlar verildiği de vâkidir.

arkasına takılıp mesireye gitmek isteyen cemaati dağıtan, *Hamam*'da toplanan süfehanın hakkından gelen odur. *Kayık*'ta, *Yazıcı*'da (**Kunoş**) ve *Meyhane*'de yine onun ahlâkî feveranı görülür. Bilhassa *Çivi Baskını*'nda, *Kanlı Nigâr*'da ve *Mandıra*'da onun *Karagöz* veya mahalle halkına bir ahlâk dersi verdiği zannedilir. Fakat bütün bu intıba, *Tuzsuz*'un yanlız bir cephesinin hakikatidir. Çünkü onun bu adaletçiliği hiç te hasbî değildir. Çapkın alaylarını dağıtarak mahalleye sükûn veren *Tuzsuz*, aynı zamanda kendi huzurunu da temin etmiş olur. Zira her oyunda mahalle halkını birbirine katan *Nigâr*'ların, *Salkım İnci*'lerin, *Rabiş*'lerin, ilh... *Tuzsuz* ile pek yakından alâkası vardır [1].

Perdede, *Tuzsuz*'a izafe edilen kabadayılık, hiç te cıvanmerdane hareketlerin kazandırdığı bir şöhret olarak tasvir edilmez. *Tuzsuz*'un nârayı müteakip övündğü şeyler [2], feci birer cinayettir. Bu korkunç itirafları, mahalle halkına savrulan müthiş tehditler takib eder. Bu suretle meydandakileri kımaldayamıyacak bir hale getirdikten sonra, istediği gibi harekete başlar. Herkesten hesap sorar ve mazeret dinlemeksizin herkesi dayakla huzurundan defeder. Görülüyor ki *Tuzsuz*'un perde halkı üzerindeki *prestige*'i, sevgiye ve hayranlığa değil, tehdit ve ceberuta dayanıyor.

Ekseriya bir elinde kocaman bir kama, öte-

---

[1] *Tuzsuz*'un cidden hasbî olarak hayır işlediği yegâne oyun, *Orman*'dır. Bu oyunda *Tuzsuz*, şehir dışında gelip geçeni soyan bir eşkiya çetesini perişan eder.

[2] *Tuzsuz*, bizzat kendi ana ve babasını, komşusunun çocuğunu, ilh... kesmiş olmakla iftihar eder.

kinde bir şarap sürahisi olarak perdeye çıkan *Tuzsuz*, sarhoş mantığı ile birleşmiş şımarık bir hoyratlığın timsalidir.

Tuzsuz, diğerlerinin yalanına kanarak adaletini *Karagöz*'ün kafasını kesmek suretiyle tecelli ettirmek istediği zaman, maruz kaldığı manevî mukavemet karşısında işi yalvarmağa dökecek kadar da mağrur bir hodbindir. Hakikaten, *Tuzsuz*, bazı oyunlarda *Karagöz*'ün baş kestirmeğe bir türlü razı olmadığını görünce, kendisi gibi bir yiğitten nasıl böyle bir çürük baş esirgendiğine hayret eder. Onun bu serzenişinde, sebepsiz baş uçuranların zâlim mantığını görmemek imkânsızdır. Maamafih *Karagöz*, *Tuzsuz*'un en korkunç tehditleri karşısında bile hicivden vaz geçmeyen bir halk metaneti gösterir.

Tuzsuz tipinin zamanımıza gelinceye kadar bir çok tahavvüllere uğradığı muhakkaktır. En eski *Tuzsuz* tasvirleri, kıyafet bakımından tam bir Yeniçeri neferine benzer. Fakat zamanla bu kıyafete bir çok fantezist ilâveler yapılmıştır. *Tuzsuz*'un ne zaman perdeye dahil olduğuna gelince, bunu katiyetle tayin etmek imkânsız olmasına rağmen, bazan muasır şahsiyetlerin bile perdede temsil olunduğunu bildiğimizden [1], *Tuzsuz*'un da artık Yeniçerilerin İstanbul sokaklarında zorbalığa başladığı devirde (XVI. asrın sonları) reel bir tip olarak oyuna katıldığını tahmin edebiliriz. Nitekim **Evliya Çelebi**' de *Hamam* oyunun mevzuunu anlatırken *Gazi Boşnak* ismindeki zorbadan bahseder ki bu-

[1] **Evliya Çelebi** (*Seyahatname*, 1, s. 654) **Bekri Mustafa**'nın perdeye çıkarıldığını kaydeder. **Bekri Mustafa** ise, **Evliya**'nın muasırı bulunmaktadır.

nun bilâhare *Mandıralı Tuzsuz Deli Bekir* adını alması kuvvetle muhtemeldir. Bu suretle, iptidada yaşamış bir zorbanın karikatürü olan bu *Tuzsuz* tipi, zamanla senbolik bir mahiyet almış ve evvelâ halk nazarında en büyük bir kuvvet olan Yeniçeriliği ve bilâhare de bütün devlet otoritesini temsil etmiştır. Yeniçeri ocağı kaldırılınca oyunlarda *Tuzsuz* an'anesi yine devam etmiş ve ancak son zamanlarda bazan yerini *Zeybeğ*'e bırakmıştır.

Bazı oyunlarda *Tuzsuz*'un yerine *Zeybeğ*'i ikame eden halk esprisi, bu aslı tarihe karışmış bulunan otorite senbolünü daha aktüel ve dolayısiyle daha reel bir modelle değiştirmek ihtiyacını duymuş ve bu suretle, İzmir - Aydın havalisinin menkıbeleri yabancı memleketlere kadar yayılan efeleri [1], perde an'anesine uygun bir otorite senboli haline gelmişlerdir. Yalnız *Zeybek*, *Tuzsuz*'dan karakter itibariyle hayli farklıdır. *Zeybek* etrafındakileri, korkunç öğünmeler ve *héroï-comique* tehditler ile değil, devâsa boyu ile korkutur. *Zeybeğ*'in nârası da yoktur. O, bütün *prestige*'ini, yarı haydut ve yarı filantrop şahsiyetiyle temin eder.

Görülüyor ki perde, bütün günlük hâdiseleri ve yerli unsurlariyle tam bir İstanbul mahallesinin reel kadrosudur. Her şey, bu kadroya mahalle realitesine bürünerek girer. Cemiyetin halk satirini tahrik eden bütün hâdiseleriyle bütün zümre veya cemaatleri, mahallenin bu dar mikyasında kılık değiştirerek, birer mahal-

---

[1] Meşrutiyetin bidayetinde, İzmir Vilâyeti dahilinde tenkil edilen Çakırcalı efe, bugün Yunan karagözünün de belli başlı tiplerindendir (Caïmi, *adı geçen eser*, s 92).

le vak'ası veya tipi olduktan sonra perdeye çıkarlar. Bu itibrla «perde - mahalle» nin psiko - sosyal fizynomisini, cemiyetin bu halk senbolizminden geçmiş hâdise ve zümreleri teşkil eder. Demek perdede, iki realite (cemiyet - mahalle) plânı arasında mütemadî bir tedahül mevcuttur. Bu sayede hâdiseler ve tipler, mahalle mikyasında reel, fakat cemiyet ölçüsünde senbolik bir mahiyet alırlar. **Rabelais**'de ve **Swift**'te de böyle iki plânın mütemadî tedahülünü görürüz. Ancak *Gargantua - Pantagruel* ile *Gulliver*'de cemiyet, tamamen fantezist bir âleme naklonmuştur.

Karagöz perdesinde bu cemiyet - mahalle tedahülü, satirin reel bir hava içinde tezahürünü mümkün kılar. Böylece, alelâde iki mahalleli hüviyetiyle görünen *Karagöz* ile *Hacıvat*'ta, hayat, mantık ve zevki ayrı iki zümrenin ekseriya biribirine zıt davranışlarına şahit oluruz. Yine bir mahalle zorbası şeklinde gösterilen *Tuzsuz*, mahalle esprisinin otoriteye tevcih ettiği hicve müşahhas ve mevziî bir hedef teşkil eder. Diğer tipler, daha silik görünen hüviyetleriyle, perdenin ve dolayısiyle halkın cemiyet satirine icabeden atmosferi yaratırlar. Bunların, aynı zamanda, daha dar mikyasta birer tarize veya hicve vesile oldukları da vâkidir.

Velhasıl, ekseriya *Hacivat - Karagöz* kontrastıyle başlayıp ta *Tuzsuz* senboli ile kapanan perde, psiko - sosyal fizyonomisini, ihtibasa uğrıyan duygu ve tahassürlerini böyle reel bir kadroya yerleştirdiği senbollerle ihsas eden halk ruhundan alır. Bu itibarla perde, geniş manada, halk ruhunun inikâs ettiği senbolik bir *écran* mahi-

yetindir. Fakat buradaki halk tabiriyle tahsisen İstanbul'un küçük burjuvazisini kastettiğimizi untmamak icabeder. Bu hakikati ihmal ettiğimiz takdirde, perdenin, insanlar hakkında hükümverirken, niçin muhtelif ırkî zümrelerle birlikte taşra Türk tiplerine de aynı satir zaviyesinden baktığını anlıyamayız. İşte *Küşterî meydanı'*nın bir İstanbul mahallesi olması ve karagöz esprisinin böyle bir mahalle de yaşıyan halk (küçük burjuvazi) ruhunda köklü bulunması perdenin psiko-sosyal fizyonomisini tayin ve izah eder.

Şimdi, ruhî yapısını kaba taslak tesbit etmiş olduğumuz bu perde mahallenin, kendisine yabancı zümre ve cemaatlar karşısındaki davranışını gözden geçirebiliriz.

§ Perde-mahalleden geçen tipler.— **Lâtifî**'nin dediği gibi «yetmiş iki milletin temekkün ve tevattun ettiği ve her birinin bir işte ve bir cünbüşte olduğu» İstanbul şehrinin bu ezelî strüktürü [1], yerli Türk halkının ma'şerî şuur ve vicdanında hiç bir reaksiyon vücude getiremiyecek kadar ehemiyetsiz bir âmil sayılamaz. Bilâkis, bu halin Osmanlı tarihi boyunca, payıtaht halkında ekseriya tahteşşuurî bir sıkıntı (*malaise*), bazan de şedit aksülâmeller tevlit ettiğini görüyoruz. Bu aksülâmellerin tafsilâtını ve en yakın tarihî-içtimaî sebeplerini araştırmak mevzuumuzun haricinde olduğundan, sadece halk ruhunun asırlardanberi bu mozayik şehir strüktürünü daima yadırğadığına işaretle iktifa edelim. Hakikaten, *reaya* sınıfına dahil

[1] İstanbulun Bizans devrinde de ayni manzarayı arzettiğini **Charles Diehl**'den (*Byzance*) öğreniyoruz.

olanlarla ecnebilerden maada, İmparatorluğun en uzak köşelerinden kalkıp gelen ve şehirde kapalı kümeler teşkil eden muhtelif ırk, millet ve mıntakaya mensup insanların böylece, ırkî, millî veya mıntakavî hususiyetlerini olduğu gibi muhafaza etmeleri, İstanbullunun sadece hayretini uyandırmamakla kalmamış, ayni zamanda onu, bu lisan, âdet, karakter ve zihniyet çeşitliliğine karşı satir silahiyle mukabeleye sevketmiştir. Maamafih bu satir, Istanbulun mahalle an'anesi haricinde kalanlara, daha doğrusu mahallenin bir türlü temessül edemediği insanlara karşı ayni şiddetle harekete gelmemiştir. Hasseten dil ve ırk yakınlıkları, hicvin şiddetini asgarî haddine indirmiştir. Fakat, ne olursa olsun, bazı İstanbul darbımesel ve söz gelişimlerinde, fıkra ve hikâyelerinde sarahaten tezahür eden bu hicve, karagöz perdesinde de rasgelinmesi gayet tabiîdir. Esasen oyunların *taklit* safhası, böyle bir hicve yol açacak tiplerin yekdiğerini takiben perdede görünmesine inhisar eder. Keza, vesile - entrikalı fasıllar grupuna idhal ettiğimiz mevzuların kısmı azamı, isminden de anlaşılacağı vechile, böyle bir karakter parodisine bahane teşkil edecek bir vaziyetin ihdasından ibarettir.

Karagöz oyunlarında, perde - mahalle çevresine hariçten gelen muhtelif ırk ve mıntaka tiplerinin hangi vasıflarla belirtildiğini tahlile başlamadan evvel, karagöz esprisinin umumiyetle bu tipler karşısındaki satirik davranışından kısaca bahsedelim.

Evvelâ şunu kabul etmek zarureti vardır ki, perdeye bu muhtelif tipleri çıkaran halk sanatkâ-

rı, bunların şivelerini taklitte olduğu gibi karakterlerini belirtmekte de asırlardanberi devam eden karagöz an'anesine bağlıdır. Hiç bir karagözcü, herhangi bir tipe, ne an'anenin ona izafe etmediği bir vasfı ekliyebilir, ne de onun *stéréotypé* olmuş bulunan karakterini değiştirebilir. Tiplerin bu muayyeniyeti ise, İstanbul halkının asırlarca süren mütemadî müşahede ve tecrübelerinin bir muhassalasıdır. Maamafih bu kayıttan, tiplerin iptidadanberi hiç bir tahavvüle maruz kalmadığı neticesi çıkarılmamalıdır. Bilâkîs, tipler de oyunlar gibi, bazı istihaleler geçirmiştir. Ancak bu degişiklikler de, daima halk müşahede ve tecrübelerinin seyrini takip etmiştir. Bunun en bariz misâlini *Ermeni* tipinde görüyoruz. İptidada *Ayvaz Serkiz* adı ile perdeye çıkan kaba, küfürbaz ve budala *Ermeni* tipi, zamanla [1] yerini, nazik görünmeğe ve mustalah söz söylemeğe meraklı bir bedestan kuyumcusu tipine bırakmıştır. Fakat bu neviden istihalelerin pek mahdut olduğunu da hemen kaydedelim.

Tipler, perde an'anesine uygun olarak, mensup oldukları ırk, cemaat ve mıntakanın adetâ birer *image composite*'i halindedir. Bu tiplere tekabül eden tasvirler, tam bir realizm mahsulü olduğu gibi, bizzat tipler de realitede olduğundan pek az mübalağalandırılmıştır. Her tip, mensup olduğu ırk, cemaat ve mıntakanın psiko-sosyal damgasını taşır ve usta bir karagözcü, gösterdiği taklitlerin söz ve davranışlarında daima bu noktayı nazarı itibara alır. İşte karagöz espirsinin bir satir mevzuu haline getirdiği şey de, tiplerin bu pek az mübalağa edilmiş

[1] **Kunoş**, *Három Karagöz-Játék, Hamam* oyunu.

karakteristikleridir. Bunun içindir ki taklitli oyunlarda tiplerin teakubu, ekseriya bir etnik karakter parodisi hissini vermekten ziyade, alelâde neş'eli bir resmigeçit zannını hâsıl eder.

Maamafih perde esprisi, bu muhtelif tiplerin kendi ırk, cemaat ve mıntakalariyle olan temsil münasebetini tasrih etmeyecek kadar *tact* sahibidir. Oyunda *Arnavut*, sadece *Bayram ağa* adını taşıyan bir ferttir ve ne *Bayram ağa*'nın Arnavutluğu, ne de İstanbul'daki Arnavutların «*Bayram ağa*» lığı mevzuubahs olur. Her tip, karakteri itibariyle mensub olduğu topluluğu hatırlattığı halde, perde âdabı mucibince, yine ferdiyetini muhafaza eder.

Bu noktaları böylece tesbit ettikten sonra, oyunların tetkikında kullandığımız malzemeye istinat ederek, muhtelif tiplerin perdedeki *stéréotypé* davranışlarını gözden geçirebiliriz.

1) **Dışarlıklı Türk tipleri.** Perdede dışarlıklı Türk tipleri mıntakalarının şivesi ve mahallî kisveleriyle arzı endam ederler. Bunlar, ayni zamanda, İstanbul'daki hemşerilerinin teamülen iştigal ettikleri zenaat ve mesleklerde çalışır görünürler. Böylece *Kastamonulu* ekseriya odun yarıcısı veya kilci [1] *Kayserili* pastırmacı [2], *Rumelili* pehlivan veya arabacı [3], *Trabzonlu (Laz)* ka-

---

[1] *Kayık* (**Kâtip Cemil,** *Letaif-i Hayâl*, s. 10-11); *Kâğıthane Sefası - Kayık* (hayalî **Küçük Ali**, s. 17-18); *Hamam* (**Kunoş**, s. 35).

[2] *Salıncak* (**K. M. Vasıf**, s. 28-31); *Şairlik* (**Nazif-Ritter**. s. 29-33); *Hamam* (hayalî **Küçük Ali**, s. 11).

[3] *Sünnet* (**Memduh**, s. 20); *Aşçılık* (**Memduh**, s. 16-18).

yıkçı veya kalaycı [1], *Bolulu* aşçı, *Aydınlı* zeybek [2], *Harputlu (Kürt)* bekçidir [3].

Dışarlıklı Türk tiplerinin ne zamandanberi perdeye çıkarılmakta olduğu malûm değildir. **Evliya Çelebi**'nin zikrettiği taklitler arasında dışarlıklı Türk tiplerine rasgelinmez. Bu cins taklitlerden, ilk defa olmak üzere, **Süleyman Faik** *mecmuası*'nda bahsedildiğini görüyoruz. Maamafih bu da, **Hacı Müezzin** adındaki bir meddah vesilesiledir: «Arap ve *Laz* ve Arnavut ve Frenk ve Rum ve Yahudi taklitlerinden başka, *Etrak*'in envaını ve *Rumeli çitakları*'nın herbir cinsini ve Boşnakları ferden ferda taklit eyler idi». [4] **Ahmet Rasim** de [5] meddah **İsmet**'ten bahsederken bu san'atkârın, «biri *hemücük* dediğimiz pek kaba, diğeri simitçi ve emsali gibi Anadolu yanşaklığını İstanbul'da biraz tadile muvaffak olmuş orta kaba, aşçı başı gibi dili oldukça dürüst İstanbul şivesine yaklaşan üç dört taşralı arasında ifa ettiği tercüman rolü» ndeki muvaffakiyetini kaydeder. Meddah hikâyelerine giren taklitlerin ekseriya perde eşhasiyle ayniyet gösterdiğini bildiğimizden, karagözdeki dışarlıklı Türk tiplerinin de haylı eski bir mazisi olduğunu kabul edebiliriz.

Muhtelif karagöz oyunlarında gördüğümüz

---

[1] *Yazıcı* (**Kunoş**, s. 112); *Kayık* (**Kâtip Cemil**, *Letaif-i Hayâl*), *Kâğıthane Sefası* - *Kayık* (hayalî **Küçük Ali**).

[2] *Kanlı Nigâr* (**Ritter - Nazif**, *Karagös*, s. 182-184); *Karagözün Evlenmesi* - *Mandıra* (**Memduh**, s. 19-24).

[3] *Kâğıthane Sefası* - *Kayık* (hayalî **Küçük Ali**, s. 14-15); *Hayâl Perdesi* (hayalî **Küçük Ali**, s. 31).

[4] **Süleyman Faik**, *Mecmua*, Üni. Küt., Yzm., s. 97.

[5] **Ahmet Rasim**, *Muharrir bu ya!*, s. 66.

Kastamonulu, *Kayserili* ve *Bolulu* gibi Orta Anadolu tipleri arasında oldukça benzerlikler vardır [1]. Ekseriya *Baba Himmet* adını taşıyan *Kastamonulu*, omuzunda baltasiyle bir odun yarıcısı olarak taklide çıkarılır. Boyu perde halkının iki mislidir. *Karagöz*, kendisine meram anlatabilmek için ekseriya bir merdiven getirip üstüne çıkar. *Baba Himmet*, İstanbul'da bulunduğu halde, memleketinin atmosferinden dışarıya çıkamamıştır. Hâlâ nazarında kayığın yalaktan farkı yoktur ve kayıkçılara daima yalakçı diye (*Kayık*) hitap eder. Dili haylı kabadır. Perdeye, bazan hem şerisi (!) **Galib**'in divanından okuduğu bir gazelle gelir ve *Karagöz*'ün merhabasına küfürle karşılık verir. Boyunun korkunçluğuna rağmen pek munis, pek mülâyimdir. Hal ve tavriyle, dilinin kabalığı ile alay eden *Karagöz*'e el kaldırmaz. Hattâ bazı oyunlarda küfür edilmekten ve da yak yemekten zevk alan bir *masochiste* olarak gösterilir. Nitekim *Tımarhane*'de kendisini *Karagöz*'e tokatlatıp tekmelettikten sonra sadece onun dilini ısırmakla iktifa eder. Kalbi gayet saftır. Daima köyünü ve *Keziban*'ını sayıklar. Velhasıl *Baba Himmet* hemen köyünden İstanbula gelip te henüz şivesini değiştiremiyen ve bu yüzden kendilerine *hemücük* adı verilen bir Orta Anadolu köylüsüdür. Yunan karagözünde de *Barba Yorgos* [2]

---

1 Karagözcü argosunda bunların topuna birden verilen ad, *hırbo*'dur.

2 *Barba Yorgos*, yarı ulahça, yarı rumca konuşan bir Rumeli çobanıdır. Denizin ismini bile bilmez, gemileri birer büyük katır zanneder. Ekseriya eşeğiyle birlikte (*Baba Himmet*'in de eşeği ile göründüğü vâkidir. Bk. **Kunoş**, *Hamam oyunu*, s. 35) perdeye çıkar ve kazara bir gemiye binerse, «deh çüş!» diyerek kaptanlık etmek ister. Güçlü

tipi, köylü sınıfının mümessilidir ve karakter bakımından *Baba Himmet*'e pek benzer.

Kayserili ve *Bolulu*, mahallî şivelerini muhafaza etmekle beraber İstanbul âdetlerini daha ziyade benimsemişlerdir. Halka biri pastırmacı, diğeri de aşçı olarak takdim edilen bu iki tip, *Baba Himmet* gibi saf bir köylü değil, kurnaz birer kasabalıdır. *Bolulu*, çırağı *Karagöz*'e alacaklıların senedini yırttırıp borçtan kurtulacak kadar (*Aşçılık*) hilekârlık gösterir. *Kayserili* borçlularının peşinde dolaşır (*Salıncak*) ve icabında askıyı kazanmak için sazı ile müşaareye (*şairlik*) iştirak eder. Maamafih her ikisi de, *Baba Hımmet* gibi İstanbul nezaketinden bihaberdirler ve *Karagöz*'ü kendilerine hitap hususunda hayli müşkül vaziyette bırakırlar.

Trabzonlu (*Lâz*), daima *Hayrettin* olur. Kayıkçılık veya kalaycılık yapar. Trabzon şivesiyle gayet çabuk söz söyler. Ayni zamanda gevezedir. Bir kelimelik merhabayı bile beş altı satır uzatır. Daima hareket halindedir, yerinde duramaz ve mütemadiyen kımıldanır. Söz söylemekten dinlemiye vakti olmadığı için karşısındakinin meramını çabuk kavrayamaz. Buna mukabil çabuk hiddetlenir. Vakit vakit gemisine çarpan *Karagöz* ile *Hacıvad*'ı (*Kayık*) karabina

---

kuvvetli ve iri yarıdır. Boyu da diğer tasvirlere nispetle hayli uzundur. Fakat zekâsı kıttır. Kabalığına, hoyratlığına ragmen temiz kalplidir. Ekseriya, yeğeni bulunan *Karagöz*'ün muzipliklerine kurban olur. Maamafih perdede asla zebun vaziyette kalmaz ve kendisine çatan saray muhafızlarının kumandanı Arnavut *Devren ağa* ile maiyetini mükemmelen döğer (**Roussel**, *adı geçen eser*, I, s. 5 ve **Caïmi**, *adı geçen eser*, s. 46-47).

ile tehdit eder. Maamafih hiddeti de çabuk sükûnet bulur.

Rumelili Mestan ağa ezik bir muhacir şivesiyle[1] tane tane söz söyler. Ekseriya pehlivan (*Ödüllü, Sünnet*), bazan da arabacı olur. Daima köyünden bahseder, pehlivanlığından dem vurur. Bilhassa güreş lâkırdısı olunca, bütün pehlivan fentlerini (kaz kanadı, çapraz, boyunduruk, ilh...) birer birer sayacak kadar salâhiyet sahibi görünür. Fakat bütün iddialarına rağmen koftur ve daima kendisinden çok daha çelimsiz, kanbur bir pehlivana (*Sünnet*) veyahut bir kıza (*Ödüllü*) yenilir. Zeki ve müdebbir görünmek ister. Korkak değilse bile yılgındır.

Harputlu (*Kürt*), ekseriya mahalle bekçisidir. Sözlerine bazı kürtçe kelimeler karıştırır. Eski mahalle bekçiliğinin bütün otoritesiyle arzı endam eder. Bön, fakat mütekebbirdir. Kabahat işliyen *Karagöz*'ü mahalle kahvesine götürüp (*Bahçe*) hesap verdirmek isterse de, eğlentiye davet teklifi karşısında derhal yumuşar. Maamafih *Harputlu, Karagöz*'ün el kaldırmadığı nadir şahsiyetlerden biridir.

Tatar ancak bir lehçe taklidi olarak nadiren perdeye çıkarılır.

Aydınlı (Zeybek), bazı oyunlarda *Tuzsuz*'u istihlâf eder. Daima kabadayıdır. Tek başına, mahallenin asayişini temin ettiği *(Kanlı Nigâr)* gibi, bazan da bütün mahalleliye karşı koyar *(Mandıra)*. Perde halkına nisbetle dev gibi olan boyu

---

[1] Yunan Karagözünde de 1922 den itibaren *Karadenizli Haralambos, Adanalı Sarafim* gibi muhacir tipleri peyda olmıya başlamıştır (Caïmi, *adı geçen eser*, s. 49).

ve şöhreti, etrafındakilere korku ve hürmet telkin etmeğe kâfi gelir. Bununla beraber hüsnü niyet sahibidir. Yalnız, anlayışının bir az kıt olması, *Karagöz*'ün kendisiyle sinsi sinsi alay etmesine sebebiyet verir.

Dışarlıklı Türk tipleri, görüldüğü üzere, ancak lisan ve âdabı muaşeret bakımından esaslı bir alay vesilesi oluyorlar. *Baba Himmet*'in bönlüğü, *Kayserili*'nin ve *Bolulu*'nun kurnazlığı, *Trabzonlu*'nun gevezeliği, *Rumelili*'nin tafrafuruşluğu veya yılgınlığı, ilh... ikinci plânda kalır. Zaten İstanbul Türkünün taşralıyı tenkidi, onun mahallî şiveye sadık kalmasından (dili dönmemesinden) ve İstanbul'un içtimaî hayatına -yaşayış ve adabı muaşeret- geç intıbak etmesinden ileri gelir. Şunu da derhal ilâve edelim ki bu zihniyet sadece, İstanbul'un kibar zümresine has değildir, bazı fıkra, hikâye ve darbımesellerden de anlaşılacağı veçhile, halk ta ayni kanaattedir. Maamafih perdede dışarlıklılar, seyircilerde antipatik bir intıba bırakacak surette tasvir edilmezler. Karagöz esprisi, hicvinde bütün şiddetini imparatorluk tiplerine saklar.

2) **İmparatorluk tipleri.** İstanbul veya imparatorluk tipleri dediğimiz katagoriye dahil olanlar (*Arap*, *Arnavut*, *Ermeni*, *Rum - Tatlısufrengi)*, taklit resmigeçidinin esaslı unsurlarını teşkil ederler. Karagöz esprisi, perdeye orijinal kıyafetleriyle çıkarttığı bu tiplerin sadece bozuk türkçesini teşhir ile iktifa etmez, ayni zamanda karakterlerinin aksayan taraflarını büsbütün gülünç bir hale getirerek halkın bu husustaki kanaatlerine tercüman olur. Hakikaten bu bakımdan da perde

ile halk kanaatleri arasında tam bir müvazilik görülür. Halkta Araplara, Arnavutlara, ilh... dair iptidasını kati'yetle tesbit etmenin imkânsız olduğu eski bir an'anenin mahsulü bulunan bu kanaatler, İstanbul folklorunun darbımesel, söz gelişimi, fıkra, ilh... sahalarında da kendini gösterir. Şu halde perdenin mubalâğası bile, halk mütearifelerinin hududu içinde kalıyor demektir.

İmparatorluk tiplerinin perdeye, karagöz oyunlarının satirik bir mahiyet aldığı tarihten itibaren çıkarıldığı muhakkaktır. **Evliya Çelebi**, *dilenci kör Arap* ile *Arnavut* taklitlerini kaydeder. **Kâni**'nin *Hezeliyat*'ında (s. 37) bir hicviyeye giren:

Karagöz perdesidir Serkizsiz

mısraından *Ermeni* taklidinin eskiliği hakkında bir fikir edinmek kabildir. Buna **Süleyman Faik**'in *Mecmua*'sında rasgeldiğimiz *Frenk*, *Rum* ve *Yahudi* tiplerini de ilâve edebiliriz. **Th. Gautier** de seyrettiği *Bahçe* oyunu münasebetiyle *Acem*'lerden bahseder (bk. s. 66). Bütün bu kayitlerden maada, sırf taklide istinat eden (vesile-entrikalı fasıllar) bazı klâsik oyunların mevcudiyeti de bu husustaki kanaatimizi takviye etmektedir.

Şimdi, oyunların taklit safhasında miktarı ve sırası karagözcünün ehliyetine ve ayni zamanda keyfine tâbi olan bu tiplerin umumiyetle nasıl canlandırıldığını görelim.

a) *Acem*, ekseriya İran'dan gelme zengin bir halı tüccarı, bazan da Valde Hanı'nda oturan bir tefeci olarak gösterilir [1]. Birinci halde at üstünde

[1] Gerek atlı, gerek yaya olsun papaklı *Acem* tasvirlerinin eline daima bir elma tutuşturulur.

perdeye çıkar ve tâ İran'da methini işittiği bir bağı görmek hevesiyle (**Nazif** - *Bahçe*) *Küşterî meydanı*'na geldiğini söyler. Onun bu inceliği, asırlarca edebiyatımıza tesir eden Acem zevk ve üslûbunun karakteristiğine uygun düşer. Fakat, haddi zatında *Acem*'in noktai hareketi, sadece İbrahim Ağa çayırıdır [1]. Onun bu mubalâğası, *Hacıvad*'a bahşiş verişinde de tezahür eder: «min altın» dediği para ancak yüz liradır. *Yazıcı* oyununda da (**Kunoş**) İran'dan bin deve inci, bin deve yakut, bin deve zümrüt ve bin deve de «eşyay-ı giranbaha» getirdiğini söyliyerek övünen *Ali Ekber*, *Karagöz*'e yazdırdığı senedin parasını vermeden kaçar. Tefeci olarak çıktığı oyunlarda ise bu mubalâğa illetine, bir de hasislik ilâve olunur. Maamafih her iki halde de *Acem*, *Karagöz*'ün en zararsız bir lâtifesine bile derhal şiddetle mukabele edecek kadar alıngan ve mütekebbirdir. İstihzaya maruz kaldığını his eder etmez *Karagöz*'ü türlü felâketler ile tehdide başlar. Fakat kendisine «İran gülü» diye hitap etmesini bilen *Hacıvad*'ın müdahanesi karşısında hemen yumuşar ve cömert davranır.

b) *Arap* (*ak Arap*). Başında kefiyesi ve sırtında uzun entarisiyle perdeye çıkan *Arab*'a, *Hacı Kandil*, *Hacı Fitil* veya *Hacı Şamandıra* gibi tuhaf isimler verilir. Muhtelif oyunlara dilenci *(Kütahya)*, tatlıcı (*Yalova*), Kahve döğücüsü (*Tahmis*), ilh... sıfatiyle dahil olur. Türkçeyi Arap şivesiyle ve tecvitle söyler ve hacılığını bir cer vasıtası

---

[1] Vaktiyle muharremde Kerbelâ hâdisesinin yıl dönümünü taziz eden İranlılar ve bu meyanda şiî (Azerî) Türkler, Haydarpaşa civarında bulunan bu çayırda toplanıp alayla Seyyit Ahmet deresine giderlerdi.

olarak kullanır. *Kayık* oyununda Tahtakale'ye gitmek üzere *Karagöz* ile *Hacıvad*'ın kayığına binip te iskeleye gelince, kayık ücretini dua ile tediye eder. *Yalova Sefası*'nda *zenne*'yi yine dua ile kandırır. Fakat, ekseriya para mukabilinde ettiği dualar (*Kütahya*) tecvitli birer beddüadan başka bir şey değildir. Bunun farkına pek geç varan *Karagöz*, bir haylı «amin» dedikten sonra *Arab*'ı hacılığına rağmen dayakla koğar. *Arap*, bu menfaat hususundaki insiyakî kurnazlığına rağmen, oldukça budaladır. Söz anlamakta hayli güçlük çeker. Kendi karısı hakkında mahalleliden malûmat isteyen *Karagöz*, *Arab*'a bir türlü söz anlatamaz. Bütün izahata rağmen aradaki muhavere, *Arab*'ın mütemadiyen tekrarladığı «kim söyledi, kime söyledi, ne söyledi?» suallerinin haricine çıkamaz.

Kâh Şamlı, kâh Mısırlı şivesiyle söz söyliyen bu mavalcı *Arap* tipini, siyahîden «zenci» ayırmak lâzımdır. Bir muhaverede *Hacıvad*'ın kölesi (*Arap köle* muhaveresi), bazen de *Çelebi*'nin lalası (**Nazif - Ritter**, *Kanlı Nigâr*) veya *Kabakçı Arap* (*Müşaare*) sıfatiyle taklitler arasına karışan zenci tipi, tam bir Arap harem ağası karikatürüdür ve şivesi, budalalığı, gülünç rikkati ve manasız azameti ile sarayın halk fıkralarına geçen meşhur kızlar ağasını hatırlatır.

c) *Arnavut*. Bozacı (*Yalova*), bahçıvan (*Salıncak*) ve bazan da kır bekçisi (*Kanlı Kavak*) olur [1]. Adı daima *Bayram*'dır. Efendimli, nazi-

---

[1] Yunan karagözünün Arnavudu, *Devren ağa* (Derbend ağası) adındadır. Sarayın muhafız kuvvetlerine kumanda eden bu adam, iri yarı ve küstah bir tiptir. *Karagöz*'e daima dayak atar. Fakat kendinden daha güçlü

kâne konuşmak gayretini gösterir. Fakat şivesinin kabalığı yüzünden bu gayreti daima gülünç bir netice verir. Sayı saymasını bilmiyecek (*Kanlı Kavak*) veya yazıcıdan hazır mektup istiyecek (*Yazıcı*) kadar cahildir. Fakat insafı da elden bırakmaz ve merhametli görünür. Olur olmaz her şeye *besa* demek itiyadındadır ve bu yüzden salıncağa binip sallanmak çoçukluğuna bile katlanır. Musikiden hiç anlamaz. Keyiflendiği vakit tutturduğu türkünün güftesi bostan mahsulâtından bâhistir. Bestesi ise, iç sıkan bir ittırat ile uzayıp gider.

Böndür. *Karagöz*'e hemen kanar. Fakat en gülünç vaziyetlerde bile ciddî görünür. Hiddetlenince, ötekiler gibi küfür etmez, hemen tabancadan söz açar ve, alelâde bir hâdiseden bahsediyormuş gibi, *Karagöz*'e kendisini kurşunla nasıl öldüreceğini (*Salıncak*) anlatır.

d) *Ermeni*. Eskiden *Serkis* adı ile *Ayvaz* olarak görünürdü (**Kunoş** - *Hamam*). Ayvazlık, zengin konaklarında bir nevi vekilharç muavinliğinden ibaret olup bu işte hassaten Ermeniler kullanılırdı. Konağın günlük erzakını çarşıya gidip almak ayvazların vazifesiydi. Bunun içindir ki *Ayvaz* tasvirlerinin daima kolunda bir sepet veya arkasında bir zenbil bulunur. Ayvazlıkla işe başlayıp ta hem cizyeden kurtulan, hem de çarşı pazardaki alış verişlerden kendine pay çıkarıp zengin olan Ermeniler, bir vakitler devletin nazarı dikkatini cel-

---

kuvvetli birisine rasgelince, hemen yelkenleri suya indirir. Maamafih **Devren ağa**, mütemadiyen türlü muziplere ve cinaslı sözlere hedef olacak kadar saf, hattâ biraz da böndür.

bedecek kadar çoğalmıştı. Nitekim XVIII. asrın ortalarında devlet ricalinin bu çeşit hizmetkâr kullanmamasına dair Çavuşbaşıya hitaben bir ferman yazıldığını görüyoruz [1].

Karagöz perdesinin *Ayvaz*'ı, Şark vilâyetlerinden geldiği için Vanlı Ermeni şivesiyle söz söyler ve *Arnavud*'un *more*'si gibi her cümleye bir *foşgeya* ilâve eder.

İşine bağlı bir hizmetkâr ciddiyetiyle karagözün sallapatılığına karşı koyan *Ayvaz*'da, ne cinaslı söz söylemek, ne de nükteden anlamak kabiliyeti vardır. Zekâsı, şehirde yaşadığı halde hayatını kesesi ile zenbili arasında taksim etmiş bir köylünün zekâsı kadar mahdut, karakteri ise şakaya tehditle mukabele edecek kadar serttir.

Ayvaz, bilâhare bir *kuyumcu Ermeni* tipine tahavvül etmiştir. Oyunlarda karagözcünün karihasına göre isim alan bu tip, zarafet meraklısıdır. *Ayvaz*'ın aksine olarak kibar ve bilgiç görünmek ister. Fakat bütün gayretine rağmen, bu centilmen rolünde ekseriya muvaffak olamaz ve *Karagöz*'ün haklı istihzası ile küstahlığının cezasını çeker.

e) *Rum - Tatlısu Frengi.* Karagöz oyunlarına *Rum* ile *Tatlısu Freng*'i (*Levantin*) ekseriya biribirine

---

1 Hicrî 1164 tarihini taşıyan bu hükümde «biraz vakitten beru rical-i Devlet-i Aliyye menzillerinde pazara giden ve karakullukçu misillû serabıdar namiyle ehli zimmet Ermeni taifesinden bazıların imâl ve istihdam ve anlar dahi müstahdem oldukları mahalde sirkat ve şürb-i hamir misillû enva'i mefasit icrasına kıyam eylediklerinden ......» bu gibilerin yerine müslimlerin getirilmesi ve hilâfında hareket edenlerin cezalandırılması emredilmektedir.

karıştırılır. Bazan ayni oyunda evvelâ *Frenk* hal ve tavriyle perdeye çıkan *Balama* [1], bir müddet sonra *Rum* hüviyetini izhar eder. Esasen karagözcüler de *Rum* ile *Frenk* taklitlerini biribirinden tefrik etmezler [2].

Balama, karagöz eşhasının en alafırangasıdır [3]. Perdeye hora teperek veya polka oynıyarak gelir ve *Karagöz*'e rumca veya fransızca (!) selâm verir. Türkçesi, türlü ters anlamalara sebebiyet verecek kadar kötüdür. Türlü türlü isimler alır (*Manolaki, Apostol, Karolin*, ilh...) ve oyununa göre doktor (*Kayık, Tımarhane*), terzi (*Ağalık*), tüccar (*Yazıcı, Aşçılık*) ve meyhaneci (*Meyhane*) olur. Hafif meşreptir. Doktorluğu, bir dülger zihniyet ve meharetiyle yapar. Yarım yamalak türkçesine rağmen *Karagöz*'e cinaslı sözler söylemek merakındadır. Fakat sıkışınca rumcaya döner ve *Karagöz*'e rumca sövmeğe başlar. Korkaktır, *Karagöz*'ün şiddetli mukabelesi karşısında derhal

[1] Karagözcüler *Frenk-Rum*'a *Balama* derler (Ahmet Rasim, *Tarih ve Muharrir*, s. 78)

[2] Kâtip Cemil'in *Kayık* oyununda (*Letaif-i Hayâl*, s. 9) «Frenk doktor hora teperek gelir» kaydını müteakip, «Rum doktor» işaretiyle muhaverenin başladığını görüyoruz.

[3] *Balama* tasvirleri türlü türlü kıyafette yapılır. Bazan şekli bozulmuş bir silindir şapka ve kırmızı bir papiyonla perdeye gelir, ellerinde bir buketle bir şişe bulunur. Bazan da redingotlu ve melon şapkalıdır. Yunan karagözünde de buna benzer bir tip görüyoruz: *Sinyor Nionios*, alafranga Yunanistanı temsil eder. Zanta adasındandır. Avrupalı gibi giyinir ve sözlerine italyanca kelimeler karıştırır. Bu tip, gayet antipatiktir ve her zaman biçare vaziyetinde kalır. Bazan, kafası bile kesilir. Bunun içindir ki tasvirlerinin başı, bedenden ayrılıp yine yerine konacak bir tarzda yapılır (Caïmi, *adı geçen eser* s. 46)

tezallüme başlar. İptidada kibar ve ciddî bir tavır takınmak istediği halde sonradan patlak veren hiffeti, küstahlığı ve korkaklığı ile perdenin antipatik bir tipidir. Bu tesir bilhassa, türkçesinin perişanlığiyle bir kat daha artar.

f) *Yahudi.* Perdede en çok görünen taklit, Yahudi taklididir ve her karagözcü bu tipi bütünlüğiyle canlandırmağa gayret eder. Evvelce çift uçlu uzun sakalı ile ve cemaatinin serpuşu olan mor takyesiyle perdeye çıkan *usta Zaharya*, zamanla şeklen tahavvül etmiş ve nihayet es kici suretinde karar kılmıştır. Maamafih bu tahavvül, *Yahudi* tipinin karakterine tesir etmemiş ve karagözcüler - bezirgân olsun, eskici olsun - *Yahudi*'yi daima muayyen bir şekilde canlandırmışlardır. Perdenin bu an'anesine göre *Yahudi*, türkçesinin kötülüğünü siper alarak herkese, hasseten *Karagöz*'e cinaslar yapar. *Karagöz* adını bile kasten beceremez ve muhatabının bütün ikazlarına rağmen karayüz, karauyuz, kargayüz, ilh... demekte ısrar eder. Daha *Karagöz* isminin telâffuzunda tezahür eden bu istihza, gittikçe daha iğneliyici ve daha kaba bir mahiyet alır. Öyle ki bütün diğer tipler ile rahatça alay eden *Karagöz*, an gelir, *Yahudi*'nin bu mütevali cinaslarından bizar kalır ve karşısındakini dayakla korkutmak ister. Fakat *Yahudi*, şirret ve yaygaracıdır. Daha dayak sözünü işitir işitmez vaveylâya başlar ve ortalığı altüst eder. Maamafih bu ağlamaklı şikâyetleri arasında *Karagöz*'e söğmeği de unutmaz. Nihayet tokatı yiyince meşhur *Yahudi* tesanüdünü imdadına çağırır [1]. Böylece, perde an'ane ve âdabının

[1] Cinaslarının kendini korumağa kâfi gelmediği

hilâfına olarak, yanlız *Yahudi*'de, mümessil tipin temsil ettiği zümre ile olan münasebeti tasrih edilmiş olur. Bindiği salıncağın parasını vermemek için yalandan ölü taklidi yapan *Yahudi*'yi (*Salıncak*), bütün Yahudi cemaati elbirliğiyle *Karagöz*'ün elinden kurtarmak ister ve bu maksatla başta haham olmak üzere sahte bir cenaze alayı bile tertip edilir.

Yahudi hasis ve pazarlıkçıdır. Balat'a gitmek için kayıkçının istediği dört buçuk kuruşa bin dereden su getirerek ve türlü karışık hesaplar yaparak ancak on para teklif eder. Pazarlık yapılıp kayığa binince de eziyetçiliğe başlar. Gözlüklerini, ekmek mendilini ve pabuçlarını unutmak bahanesiyle müteaddit defalar kayığı yüz geri ettirdikten sonra, nihayet para vermeden sıvışır (*Kayık*). Sanat zevk ve heyecanından tamamen mahrumdur. Nazarında her şey, uzun ve karışık bir pazarlığın tortusundan ibaret kalır. *Şairler* oyununda (**Kâtip Râci**), yirmi altınlık askıyı kazanmak için müsabakaya girmek zahmetine katlanmaktansa, pazarlığa baş vurur ve *Karagöz*'e sırasiyle bir mecidiye, yirmi kuruş, seksen onluk, ilh... teklif eder.

Yahudi, korkaktır. *Mandıra* oyununda zorbalıkla eve girip *Karagöz*'ü sokağa atan *Tuzsuz*'un gıyabında, bütün âşıklar (*Kekeme*, *Hımhım*, *Çelebi*, *Beberuhi*, ilh...) türlü türlü tehditler savururlar ve *Karagöz*'le birlik olup *Tuzsuz*'a çullanmıya karar

---

anlarda *Yahudi*'ye «Yahudiler yok mu be, yandık bu müslümanların elinden» şikâyetini söyleten karagözcü, Yahudi cemaati arasındaki daima sıkı bir tesanüt gören halkın bu müşahedesine tercüman olmaktadır (*Hamam*, *Salıncak*, *Yalova*, ilh...).

verirler. Herkes kavgada ne şekilde saldıracağını tasarlarken *Yahudi*, pabuçlarını eline alıp Balat'a kaçmayı düşünür. Bu hadden aşırı korkaklığı, kendisini yalana ve iftiraya da sevkeder. *Hamam* oyununda, yolda rasgeldiği *Karagöz*'ü hamama davet ettiği halde, içeriye girer girmez vadini unutuverir. *Yalova* oyununda ise *Tuzsuz*'a, *Karagöz* tarafından küpe tıkıldığını iddia eder.

Mağrip ve Rumen hayâl oyunlarında olduğu gibi [1] Yunan karagözünde de *Yahudi*, aşağı yukarı ayni mahiyette tasvir olunur [2].

Karagözcülerin *taklit* namı altında topladıkları bütün bu tiplerin, sadece bir şive alayına vesile teşkil etmediği vazıhan görülmektedir. Keza bunların perdedeki fonksiyonunu, yalnız cinaslar, kelime oyunları ve ters anlamalara dayanan bir komiklikten (*le comique*) ibaret addetmek te hayli sathî bir hüküm olur. Şüphesiz, oyunların en esaslı bir unsuru olan bu taklit resmigeçidinde, hem şive alayının, hem de söz ve vaziyet komikliğinin ehemmiyeti bedihîdir. Fakat maksat, sadece bundan ibaret kalsaydı, gördüğümüz tiplerinin şiveden maada diğer *représentatif* vasıfları kale alınmaz ve oyunlar alelâde birer *farce*'dan başka birşey olmazdı. Halbuki oyunlara iptidaî de olsa yine bir cemi-

---

[1] **Jacob**, *Das turkische Schattentheater*. s. 32-33, 103.

[2] Yunan karagözünün Yahudisi (*Salamon*) Selâniklidir. Rumcası gayet berbattır. Zenginliği ile korkaklığını örter. Kemerine yerleştirdiği altınlar sayesinde birçok bâdireden kurtulur. Bazan mahcuptur, yaltaklanır, bazan da, bilhassa menfaati mevzuubahs olduğu anlarda, mütekebbir ve hilekâr görünür (**Roussel**, *adı geçen eser*, s. 15 ve **Caïmi**, *adı geçen eser*, s. 48).

yet satiri edasını veren keyfiyet, biraz da bu tiplerin, perde-mahalle realitesinde mensup oldukları ırk, cemaat ve mıntaka karakterolojisine uygun vasıflar ile görünmeleridir. Hakikaten her tip, kıyafeti, ismi, mesleği, şive ve karakteri ile, muayyen bir topluluğun mümessilidir. Fakat bu temsil ancak, perde-mahalle esprisinin hudutları dahilinde, realiteye mutabıktır. Diğer tabirle ırk, cemaat ve mıntaka toplulukları, İstanbul mahallesinin müşahede ve tecrübeleri adesesinden geçtikten sonra birer tip haline gelmişler ve perdeye intikal etmişlerdir. Elbette bu müşahede ve tecrübelere bazı peşin hükümlerin katıldığı da olmuştur. Fakat bu peşin hükümler de, yine mahallenin malıdır ve perde-mahalle davranışının tayin edici bir unsurudur.

§ Netice. Perde esprisi ve halk ruhu. — Geçen fasılda varmış olduğumuz neticelerden biri, halk ruhunun, cemiyet hâdiselerini, reel şemalarını muhafaza ederek daha küçük bir plâna (mahalle) yerleştirmesi idi. Böylece zâhiren bir mahalle hüviyeti arzeden perde, haddi zatinde payitahtın içtimaî strüktürünü bilkuvve istiap etmiş bulunmaktaydı ve hiciv, bu kadro dahilinde, birer mahalle vak'ası haline getirilen cemiyet hâdiselerinde tecelli etmekteydi. Fakat bu hicvin isyankâr bir tariz olmaktan ziyade neş'eli bir *scepticisme* mahiyetinde bulunduğunu gördük. Bu neş'eli *scepticisme*, zümreli bir cemiyetin müteaddit tazyiklerine hedef olan halk ruhunun duygu ve tahassürlerine vereceği en uygun bir eda, halk zihniyetinin en tabiî bir ifade tarzı olmuştur.

Ayni eda, perde - mahalle realitesinin tasvirinde de vazıhan görülür. *Hacıvat - Karagöz* kontrastında ve *Tuzsuz* senbolünde sezdiğimiz zümre hicvi, hiç bir zaman ağır bir itham, korkunç bir mücadele mahiyetini iktisap etmez. Perde, nihayet kinaye ve telmihler ile tezahür eden münteşir (*diffus*) bir hicve sahne olur. Halk dehası, *Hacıvat - Karagöz* kontrastını yaratırken, ayni *scepticisim*'i göstermiştir. *Hacıvad*'ın kibarlığı ile *Karagöz*'ün halktan oluşu arasında kat'î bir hattı fâsıl görülmez. *Hacıvat*, hiç bir zaman ne bir saray müntesibi gurur ve nahveti, ne de bir eyâlet paşası haleti ruhiyesi ile arzı endam eder. Kibar zümrenin tahakküm zevkı bile, onda bazan müstehzi, bazan hayırhah bir nasihatçiliğe (ukalâlığa) münkalip olmuştur. *Karagöz* de, nihayet, avam denilen halk zümresinin ayni *sceptique* adeseden geçmiş bir karikatürüdür. Zaten, bize bir sınıf hicvini sezdiren bu kontrastın unsurları, delâlet ettikleri zümrelerin tamamen realist bir mümessili olmuş bulunsalardı, karagöz oyunları birer komedi olmaktan çıkar ve perde, bir dram sahnesinin ciddiyet ve fecaatini yüklenirdi. Halbuki halk ruhu, bu iki tipte, sadece iki zümrenin bazı hususiyetlerini (lisan, mantık, ilh...) karikatürleştirerek yaşatmış, diğer tabirle, bu iki tip, kibar zümresiyle halk modellerine en uygun birer mahalle unsuru olarak perdeye intikal etmiştir. Perdenin yegâne adaletçisi (*justicier*) olan *Tuzsuz* da, ayni haddeden geçmiş bir otorite senbolüdür. Şayet halk ruhunda bu neşeli *scepticisme* olmasaydı, tazyikını en fazla hissettiği otoriteyi korkunç bir ejderha, aman vermez bir dev olarak tasvir ederdi. Halbuki *Tuzsuz*, bütün

zahirî heybetine rağmen mütevazı, bütün sözde-gaddarlığına rağmen munis bir tiptir. Onda, çocuklar arasına katılmış bir Yeniçeri zorbasının çatık kaşlı mülâyemeti, devin cüceler arasındaki abus saffeti hissedilir.

Yine ayni *scepticisme*'i bütün fasılların bitirilişinde de (*dénoument*) görüyoruz. Her fasılda netice, mebdee bir dönüşten başka birşey değildir. Sanki hâdiseler âlemi, bir rüya dünyasıdır ve bu rüyayı bütün perde halkı birlikte görür. Fakat uyanma ani gelince, her şey, eski yerinde ve her varlık, eski halindedir Halk sanatkârı, sanki kötü bulup teşhir ettiği «eski»nin yerine, iyiliğinden şüphelendiği «yeni»yi ikame etmekten çekinmiş gibidir. Malûm olan mebde, meçhul olan müntehaya tercih olunmuştur. Fakat tahavvül karşısında duyulan bu ihtiraz, eskiye ruhen bağlı kalmağı tezammun etmez. Bilâkis, perdenin bu karakteristiği, sadece, türlü içtimaî âmillerin tesiri altında kendi dünyasına kapanıp kalmış ve asırlarca her nevi inkılâp hamlesine yabancı, yeknesak bir muayyeniyet içinde yaşamış olan halk ruhunun bir tezahürü, onun, hayâl perdesinde, bir an olsun, «eski»nin sınırları dışına çıkmak tecrübesidir. Yalnız, gayesiz ve rehbersiz yapılan bu deneme, ayni dairenin muhitinde bir devir yaptıktan sonra yine hareket noktasına gelmekte ve böylece halk ruhu, kendisi için daha zararlı olması muhtemel olan yeni bir âleme duhul hususunda *sceptique* davranmaktadır.

Çıkış noktasiyle dönüş noktasının ayniyeti, perdenin bütün hâdiselerine sinen *scepticisme* havasını izah eder. Halk ruhu, dar bir realite

plânına naklettiği cemiyet hâdiselerine sadece tenkidini ilâve etmiştir. Fakat bu tenkit, yaşanmakta olanın, yaşanması lâzım gelen tarza ifrağı değildir. Perde, mevcudun yerine başka bir örnek ikame etmek tecrübesinde bulunmaz. O yalnız mevcudun kendi aklıseliminde uyandırdığı şüpheyi izharla iktifa eder. Bu itibarla tenkidi ve hicvi, hâdiselerin seyrine adım uydurur.

Fakat bütün bu *scepticisme*, güler yüzlüdür. Hiç bir fasıl yoktur ki kendini buruk bir hicve kaptırmış olsun. Bütün mevzularda cemiyet ve hayatın neşeli bir tarafı bulunur. Haddi zatında kasvetli, azap (*angoisse*) verici vak'alar bile, perdeye intikal ederken, birer lâtife mahiyetini iktisap ederler. *Orman* oyunundaki eşkiyalar ve eşkiyalık, hoş bir muziplikten başka bir şey değildir. Şark edebiyatının romantik mevzuları (*Ferhat ile Şirin*, ilh...) bile perdeye ayrılıksız ve ölümsüz olarak nakledilirler. Perde, en içinden çıkılmaz hayat problemlerini bile, bir **Nasrettin Hoca** fıkrası ile veya bir Bektaşi hikâyesiyle hal ve fasl ediveren halk gamsızlığının bir ma'kesidir. Fakat bu neşeli gamsızlıkta, asırlık tecrübelerin vücude getirdiği bir hikmet (*sagesse*) gizlidir. Maamafih bu ma'şerî hikmet te, size kendini zorla kabul ettirmiyecek kadar hâkim görünür. Nitekim *Mandıra* oyunu, olağan bir cemiyet hâdisesidir ve perde bu vak'ayı, bütün gülünçlüğiyle size tasvir eder. Yanlız, sonunda meseleyi hallü fasl eden *Tuzsuz*, ancak bir darbı mesel, bir **Nasrettin Hoca** hikâyesi veya bir Bektaşi fıkrası kadar kat'î bir «kıssadan hisse» mahiyetindedir. Bu hükme uyup uymamak sizin

elinizdedir. Esasen karagözcüler de bazan *Tuzsuz*'a *Karagöz*'ü koğdurarak, bazan da aksini yaparak halk ruhunun bu itiyadına tercüman olurlar. Perdenin cemiyet hâdiseleri karşısındaki bu sceptique durumu, onun muvaffakıyetini temin eden amillerin başında gelir. İmparatorluğun bütün zümrelerini, hâdiselerin ve tiplerin arkasına gizlenen istihzaya rağmen, perde esprisinin bu seyyaliyeti büyülemiş gibidir. Herkes, karagöz oyunlarında görmek istediğini bulmuş ve perde, herkesi tatmin etmesini bilmiştir. Sultanla mahallenin sakasına ayni zevkı temin eden perde, belki sakada gizli bir tahassürü de okşamış olabilir. İhtimal, kibarın nazarında *Karagöz*'ün avamlığı ne kadar tuhaf ise, avamın nazarında da *Hacıvad*'ın kibarlığı o kadar gülünç olmuştur. Helva sohbetlerini ve çıragan âlemlerini yaşayan zevk ve sefa ehline *Yalova* oyunundaki fıkranın bedava tenezzühe gösterdiği tehalük, hazla seyredilecek bir maceradır. Fakat madalyanın öbür tarafına bakarsak, *Bahçe*'ye giren zengin *Acem* tacirlerinin, *Yahudi* sarrafının beyhude yere peşine takılan *Karagöz*'ü meraretle seyreden rıza ehlini de görebiliriz.

Gördük ki perdenin karakter parodisi de halkın peşin hüküm, müşahede ve tecrübelerine bağlıdır. Her tip, kendi realitesiyle beraber halkın asırlardanberi onda bulduğu veya ona izafe ettiği karakteristiği arzeder. Kıyafet ve şive bakımından bütün bu tipler, İstanbul sokaklarında görülen insanlardan ibarettir. Bu hususta realite, bütün teferruatiyle müşahede ve tesbit olunmuştur. Tiplerin gösterdikleri vasıflara gelince, bunda da karagözcünün karihası, ancak esaslı

hatları ile asırlardanberi halk şuurunda taayyün etmiş olan muhtelif ırk, cemaat ve mıntaka mensuplarını birer tip halinde fertleştirerek perdeye çıkarmak gibi tâli bir rol oynamıştır. Hakikaten İstanbul halkı arasında sık sık mevzuubahs olan bazı darbı meseller, söz gelişimleri fıkra ve hikâyelerde, perde halkını teşkil eden tiplerin adetâ birer karakter profili çizilmiş gibidir. Buna bir misal olmak üzere «*Arap*» hakkında söylenilen darbımesel ve söz gelişimlerinden bir kaç tanesini kaydedelim: «Kırk arabın aklı bir incir çekirdeğini doldurmaz», «ne Şam'ın şekeri, ne Arab'ın yüzü...», «maval okumak», «Medine dilencisi gibi», ilâh... Halk fıkra ve hikâyelerindeki Arap tasvirini de bunlara ilâve edersek meydana perdenin *Hacı Kandil*'i çıkmış olur.

Şu halde tiplerin karakterlerini tesbit hususunda perde ile halk ruhu arasında tam bir müvazilik vardır. Fakat halk, kendi mahalle realitesi haricinde kalan bu etnik veya *régional* zümreleri nasıl müşahede etmiş ve ne şekilde kanaatler edinmiştir?

Şuurlaşmanın benzeyişlerden evvel farklarla mümkün olduğu [1] jenetik ruhiyatını esaslı bir kanunu olduğuna göre halkın bu muhtelif zümreleri müşahededeki noktai hareketini, onların psiko-sosyal davranışlariyle kendi davranışları arasında görülen bariz farklar teşkil etmiştir. Halk, mahalle realitesi haricinde kalan ve dil, âdet ve dünya görüşü itibariyle hususiyetlerini muhafaza eden topluluklar ile temas

[1] **Ed. Claparède**, *La conscience de la ressemblance et de la différence chez l'enfant, Arch. de Psy. XVII.*

etmek fırsatını buldukça, bu bariz farkları şuurlaştırarak hükümlerini darbımeseller, söz gelişimleri, hikâye ve fıkralar şeklinde tebellür ettirmiş ve böylece, sonraki karşılaşmalarda daha hazırlıklı bulunmanın çarelerini araştırmıştır. Zaten *Bergson*'un dediği gibi «her tip, cemiyete karşı bir küstahlık nümunesidir ve cemiyet bu küstahlıklara, daha büyük bir küstahlık olan kahkaha ile mukabele eder»[1].

Şüphesiz, halkın bu muhtelif zümreler hakkında edindiği kanaatler, asırlarca devam eden müşahede ve tecrübelerin bir muhassalası olmakla beraber bazan, peşin hükümleri de tazammun ederler. Elbette böyle bir halk karakterolojisinde ilmî bir kat'iyet aramak abes olur. Halk, müşahede ve tecrübelerine sempati ve antipatilerini de ithal etmiştir. Fakat bu sempati ve antipatilerin sebebini, yine halkın psiko-sosyal davranışları karşısında muhtelif zümrelerin gösterdiği farklar, hattâ tezatlarda aramak doğru olur. Bu hal, asırlarca müşterek bir hayata rağmen, psiko-sosyal bir bütünlüğe erişemiyen mozayik bir şehrin ve vahdetten mahrum bir İmparatorluk bünyesinin halk ruhunda uyandırdığı tabiî bir reaksiyondan başka bir şey değildir.

Perde esprisi, karakterlerini böylece halkın tesbit ettiği tipler ile komik bir tesir *(effet)* tevlit etmek için, en tabiî usulü kullanmıştır.

Her tip, bütün teferruatiyle önceden tesbit edilen muayyen bir davranışın hududu dahilinde hareket eder. Şiveden başlıyarak bütün şahsiyetin *(personnalité)* böyle muayyen, hattâ

---

[1] H. Bergson, *Le Rire*, Paris, 1930, s. 197

katı *(rigide)* bir kalıba sığdırılması, tipi, hayatın seyyaliyetine mukabil bir otomat *(automate)* haline getirir. Modelin hayat ve cemiyet içindeki reel davranışı, perdede seyyaliyetini kaybetmiş ve reaksiyonları *uniforme* bir mahiyet almıştır. İşte perdedeki tipin, perdedeki hâdiseler karşısında gösterdiği bu *automatisme*, diğer tabirle hayat ve cemiyet müvacehesindeki bu intıbaksızlığı, **Bergson**'un dediği gibi, komik fantezisinin en esaslı şekillerinden biridir. «Canlı bir varlığın, kımıldanan bir kukla haline gelmesi»[1] bizi daima güldürür. Zaten bütün söz, vaziyet ve karakter komedisi, hayatın seyyaliyeti karşısında insanın bir kukla *automatism*'i göstermesinden ibarettir. İşte karagöz perdesinde de, karakterlerini halk müşahede ve tecrübelerinin tesbit ettiği zümreler, böylece *stéréotypé* olarak birer mekanik haline gelince, komiklik kendiliğinden zuhûr eder. Zaten her oyun, başta *Karagöz* ile *Hacıvat* olmak üzere, bütün tiplerin kendi *automatisme*'leri dahilinde hareket etmesine bir vesileden başka bir şey değildir. Bir an *Karagöz*'ü, bütün fârık vasıflarının mihanikiyetinden sıyırıp bir *Çelebi - Tuzsuz - Yahudi - Arap*, ilh... terkibi haline getirin, perdenin bütün nüktesi kaybolur. *Yahudi*'yi daima cinasçı, şirret, hasis ve pazarlıkçı olmaktan kurtarıp ona hayattaki seyyaliyetini verin, perdeyi bizatihi komik bir tipinden mahrum bırakırsınız. Ayni usule, halk hikâye ve fıkralarındaki tiplerin tasvirinde de rasgelinir. Bir Arnavut veya Yahudi fıkrasının bütün nüktesi, o fıkradaki Arnavut veya Yahudi'nin, bütün hal ve şart tahavvülle-

[1] **H. Bergson**, *adı geçen eser*, s. 116.

rine rağmen, kendi davranış *automatisme*'inden kurtulamamasındadır.

Karagöz mevzuu üzerinde psiko-sosyolojik bir tahlil denemesinde bulunurken, perdenin çocuk ruhunda uyandırdığı alâkadan bahsetmemek bir eksiklik olurdu. Hayâl perdesi, asırlardanberi, daima çocukluğun tecessüs ve hayranlıkla seyrettiği bir âlem olmuştur. **Jacob**[1], **İmamı Gazâlî**'nin «احياء علوم الدين» adlı eserinde «perdenin arkasında bulunan san'atkârı görmedikleri için bizzat tasvirlerin hareket ettiklerini, konuştuklarını zannederek haz duyan çocuklar» dan bahsettiğini kaydeder. Ayni mealde diğer bir kaydı da **Muhittini Arabî**'nin **Fütühat ul-Mekkiye**'sinde (bk. s. 25) görüyoruz. Şehzadelerin sünnet düğünlerinden bâhis *surname*'lerde çocukların geceleri yalnız karagöz ile avutulduğu tasrih edilmiştir. Karagözden bahseden seyyahların hemen hemen kâffesi, seyirciler arasında çocukların ekseriyeti teşkil ettiğine işaret etmişlerdir. Çocukların karagöz oyunlarına gösterdiği bu rağbet, bazı perde gazellerine bile geçmiştir[2]. Hayâl perdesinin yayıldığı her sahada oyunların en sadık müdavimleri çocuklar olmuştur.

Perdenin çocuk ruhunda uyandırdığı bu alâkayı nasıl izah etmeli?

Çocuk, şüphesiz oyunların satirik manasını kavrıyacak bir çağda değildir. Perdede teşhir

---

[1] **Jacob**, *Gesch. des Schatten.* s. 48.

[2] Bir perde gazelinde:

Gerçi etfal-i cihane türlü suret gösterir.

Nezd-i arifte veli ibretnümadır perdemiz

mısralarına rasgeliyoruz.

edilen cemiyet halleri, ekseriya onu lâkayt bırakır; cinaslar ile kelime oyunlarının bir çoğu da onun idrak seviyesini aşar. Buna rağmen çocuk, perdenin meftunudur. O halde çocuğu perdeye cezbeden kuvvet nedir?

Bu kuvvet evvelâ perdenin esrarengiz hüviyeti olsa gerektir. Işıklı bir *écran* üzerinde bir insan davranışiyle kendi kendine hareket eden küçük ve renkli tasvirler, çocuğun oyuncaklariyle veya sırf *animisme*'inin alelâde nesnelere aksetmesiyle kurduğu oyun dünyasının aynini yaratır. Çocuk ruhunun bütün *animisme*'i [1], **İmamı Gazâlî**'nin de işaret ettiği veçhile, hayâl perdesinde kendine bir tatmin ve haz imkânı bulur. Oyun dünyasında «her şeyi bir oyuncak ve bir oyuncağı da herşey yapan[2]» çocuğa perde, bütün muhayyile fantezilerine yol açan seyyal bir vasattır. Ayni vasat, çocuk sun'iciliğine (*artificialisme*) de uygun gelir. Perde, harikulâde imkânlar âlemidir. *Karagöz*'ün kapısı önünde birdenbire koca bir dağın peyda oluvermesi (*Ferhat ile Şirin*), *Hacıvad*'ın bir anda keçiye, oğlunun da kurbağaya tahavvül etmesi (*Câzular*) ve buna benzer diğer anî istihaleler, çocuk suallarinde tezahür eden sun'iciliğe mutabık bir cevap mahiyetindedir. Karagöz oyunlarının bütün fantezisi, çocuğun atlamalı alâkalarına ve hassaten oyun âlemindeki davranışına tekabül eder. Şe'niyetin

---

[1] Bu mesele hakkında bk: **F. Queyrat**, *les Jeux des Enfants;* **Jean Piaget**, *Causalité physique chez l'Enfant*; ayni müellif, *La Représentation du Monde chez l'Enfant.*

[2] **Henri Delacroix - Mustafa Şekip**, *Oyun dünyası, Oyun ve sanat*, 1932, s. 8.

üzerinde kurulan bu iki oyun plânı [1], birbirine tetabuk edecek bir ayniyet arzeder.

Perde, ayni zamanda çocuğun, gerilik duygusunu da, bir nevi ikame (*substitution*) mekanizmasiyle ihtibastan kurtarmasına imkân hazırlar. Çocuğun bütün perde halkı içinde en ziyade benimsediği şahsiyet, *Karagöz*'dür. *Hacıvad*'ın perdede okuduğu gazelin bitmesini büyük bir sabırsızlıkla bekliyen çocuk kütlesi, *Karagöz*'ün meydana çıkmasiyle derhal ferahlanır. Çocuk bir an için kendini, onun pervasız şahsiyetiyle bir tutar ve zâfını, onun hudut tanımıyan kudretinde avutur. İstihzasiyle, alaylariyle, en korkunç hâdise ve tiplerin karşısında gösterdiği pervasızlık ve küstahlığı ile *Karagöz*, çocuğun gerilik duygusundan doğan büyüklüğe özenme kompleksini, kendine bir sempati şeklinde kanalize etmiş olur. Hakikaten her çocuk, adetâ bir içtimaî (aile) baskı gibi *Karagöz*'ü bunaltan *Hacıvat* ile diğerlerinin en sonunda duçar oldukları inhizamı görünce, içinden ağır bir yükün kalktığını hisseder.

Demek, bir cihetten perdenin kendi egosantrik, ruhçu ve sun'ici tabiatine olan müşabeheti, diğer cihetten gerilik duygusunu *Karagöz*'ün kudretli şahsiyetinde avutabilmesi, çocuğun karagöz oyunlarına gösterdiği candan alâkayı kâfi derecede izah ediyor. Zaten gerek perdenin icadında, gerek halkın karagöze rağbetinde hemen hemen ayni ruhî saikler mevcut değil midir?

* * *

---

[1] Sabri Esat Siyavuşgil, *Psikoloji ve terbiye bahisleri*, 1940. s. 3-10

Karagözü tarihî, içtimaî ve ruhî bakımlardan tetkik ederken karşılaştığımız vakıalarla vardığımız neticeler, mesai faraziyemizi teyit edecek bir mahiyette bulunuyor: Karagöz esprisi, İstanbul halk zihniyetinin hâdiseler ve insanlara biçtiği kıymetlere istinat eder. Karagöz perdesi sadece eski bir halk eğlencesi değildir, o ayni zamanda, içtimaî fonksiyonu olan bir an'anedir. Halk, hâdiseler ve insanlar hakkında asırlardanberi edindiği tecrübeler ile verdiği hükümleri, Karagöz perdesinde neş'eli bir realite haline getirebilmiştir. Tehassür ve tenkitlerini *Karagöz*'ün bir cümlelik istihzasında gizliyebilen meçhul halk san'atkârı, san'at dehası itibariyle, bir **Cervantes**'den, bir **Rabelais**'den ve bir **Swift**'ten hiç te aşağı kalmaz. Zaten beşeriyetin bu dâhileri de, bir ideal namına cemiyete haykırmak stedikleri zaman, halkın mütevazı ibdalarından ilham almamışlar mıdır?

SON

INDEKS

F. 65 kuruş